MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LA PEINTURE XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

PAR LOUIS GILLET



H. LAURENS · PARIS





MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LA PEINTURE

XVIIe et XVIIIe siècles

Manuels d'Histoire de l'Art

Publiés sous la direction de

M. HENRY MARCEL

ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

L'objet de cette publication est de retraeer, dans une suite d'ouvrages distincts, l'histoire et l'évolution de chaque forme d'art, depuis les premiers essais jusqu'à l'état actuel, à travers les milieux divers et les époques suecessives où elle s'est développée.

PARUS :

LA PEINTURE. Des Origines au XVIe siècle, par Louis Hourticq, agrégé de l'Université. Un volume illustré de 171 gravures.

LA PEINTURE. XVIIe et XVIIIe siècles, par Louis Gillet. 1 vol. illustré de 174 gravures.

LA GRAVURE, par Léon Rosenthal, docteur ès lettres, professeur au Lycée Louis-le-Grand. Un volume illustré de 174 gravures.

LES ARTS DU TISSU, par Gaston Migeon, Conservateur des Objets d'Art du Moyen Age et de la Renaissance au Musée du Louvre. Un volume illustré de 175 gravures.

LES ARTS DE LA TERRE, par René Jean. 1 vol. illustré de 190 gravures.

L'ARCHITECTURE (Antiquité), par François Benoit, professeur à la Faculté des Lettres de Lille. 1 vol. illustré de 148 gravures et 927 dessins.

L'ARCHITECTURE (L'Orient Médiéval et Moderne), par François Benoit. 1 vol. illustré de 145 gravures et 819 dessins.

SOUS PRESSE :

L'ARCHITECTURE (L'Occident Médiéval et Moderne), par François Benoit. 1 vol. illustré.

EN PRÉPARATION :

La Peinture, du XIXe siècle à nos jours, 1 vol. — **La Sculpture,** 2 vol. — **Les Arts du Métal,** 1 vol. — **Les Arts du Bois,** 1 vol.

MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LA PEINTURE

XVIIe et XVIIIe Siècles

PAR

LOUIS GILLET

Ouvrage illustré de 174 gravures.

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6
—
1913

LIVRE PREMIER

PREMIÈRE PARTIE

LA PEINTURE ITALIENNE AU XVIIe SIÈCLE

I. État de la peinture à la fin de la Renaissance : les maniéristes. La réforme : les Carraches leur académie, leur programme. Les œuvres : la galerie Farnèse. L'école de Bologne : le Guide, l'Albane, le Dominiquin, le Guerchin. Œuvres religieuses : le baroque et le style jésuite. Martyres et visions. Voûtes et coupoles. — II. Le naturalisme : Caravage. La peinture à Naples : Salvator. — III. L'exode des étrangers à Rome. Le paysage. L'aube des écoles nationales.

CHAPITRE PREMIER

LA RÉFORME DE LA PEINTURE ET LES ORIENTATIONS NOUVELLES

Les maniéristes. — Michel-Ange à sa mort (1564) laissait l'art italien en proie à une décadence incurable. C'est la pire névrose qu'ait connue la peinture. Venise même montrait des signes du mal commun. Titien vivait encore, Véronèse ne cessait de prodiguer au monde les fêtes les plus somptueuses ; mais Tintoret manifestait des symptômes de fébrilité, une passion d'émouvoir qui furent étrangères à la Venise des beaux jours.

Partout ailleurs, ce n'est que désordre et démence. Une épidémie de *manière* sévit sur la peinture. L'art se précipite et se perd sur les traces du dieu. Le pessimisme de Michel-Ange, le désespoir sacré qui font du mausolée des Médicis le plus farouche hymne au néant, se changent chez ses sectateurs en cette conviction que la nature n'est bonne à rien et ne saurait offrir aucun modèle à consulter. La peste de l'idéalisme commence ses ravages.

Il faut l'avouer : ce grand homme fut le fléau de l'art. L'idée que l'art est hors nature, qu'il faut faire plus beau ou plus grand que nature, ôtez-

en le génie, la foi visionnaire et apocalyptique, il vous reste le précieux, le baroque, le burlesque. L'art italien comprit très vite que ce qui paraissait admirable dans le *Jugement dernier*, ce n'en était nullement l'inspiration ou la « terreur », mais l'arbitraire, le caprice, le défi jeté à toutes les convenances du sujet, et en même temps l'invention, la profusion matérielle des corps pendus en grappes convulsives dans toutes les attitudes. L'exemple s'imposa avec la souveraine tyrannie des chefs-d'œuvre. Tous les vices de la race, son incorrigible facilité, sa sécheresse, son scepticisme, son amour de l'effet, de l'artifice, de la *virtù*, se réveillent et se déchaînent. Étonner, exciter le brouhaha, la stupeur, faire preuve de *furia*, de *terribilità*, prodiguer en même temps les plus grossiers appâts, le charme des morceaux, l'éclat superficiel, telle est l'esthétique détestable qui règne d'un bout à l'autre du monde italien :

E del poeta il fin la meraviglia :
Chi non sa far stupir vada alla striglia.

Ces vers de l'*Adone* du cavalier Marin sont le programme du maniérisme. Une nuée de sauterelles bruyantes et vaniteuses, les Salviati, les Zuccheri, les Tempesta, les Baglione, les Croce, fait rage sur les murailles des palais, des églises. C'est une plaie d'Égypte qui dessèche, désole, flétrit tout art sur son passage.

Tous ces gens-là ont l'art « au bout de leur pinceau ». Leur superbe tient du délire. L'imposture de l' « idéal » chez ces natures sensuelles, la grossièreté des ambitions, la misère de l'esprit, forment une corruption affreuse. Telle est la rançon dont l'Italie payait la grandeur d'un seul homme. L'art agonisait de folies, de chimères et d'orgueil. Il fallait le ramener à la raison et le remettre à l'école.

Les Carraches. — La réaction vint du Nord, de cette Lombardie que la spirituelle Florence a toujours regardée comme une Béotie, et ce fut l'œuvre des Carraches, Louis, Augustin, Annibal.

C'étaient trois hommes du peuple, fils de boucher ou de tailleur, et qui portèrent dans leur art, à défaut de génie, de solides vertus d'application professionnelle. Louis était l'aîné, et ce fut lui assurément la conscience du trio. Il naquit à Bologne en 1555 et mourut en 1619, ayant survécu aux deux autres. Son maître Prospero Fontana, lui trouvant l'esprit lourd et lent, désespérait de sa gaucherie. Le jeune homme résolut de s'instruire lui-même en consultant les grands modèles. Il

étudie à Parme, à Venise, à Florence et, au bout de trois ans, rentre dans sa patrie. C'est alors que, défiant de ses propres ressources, il fit appel à ses cousins, qui tous les deux montraient des talents pour les arts. Leurs facultés étaient diverses. Augustin (1557-1602) qui avait débuté comme apprenti orfèvre, et qui resta toujours plutôt graveur que peintre, était un esprit curieux, disert, avide de connaissances, géomètre, physicien, un peu astrologue, frotté de poésie, d'histoire, de mythologie. Il fut le cerveau de l'association. Le cadet, Annibal (1560-1609), est l'ouvrier puissant, l'exécutant de grande verve sans qui les idées des deux autres seraient demeurées des rêves. Annibal, qui ne parlait qu' « avec les mains », enrageait des discours éternels de son frère; le critique enviait le génie du praticien. C'étaient des brouilles continuelles. Sans l'autorité de Louis, le groupe se fût cent fois dissous. Le chef imposait l'ordre et ramenait la paix. Chacun d'eux n'était rien contre le torrent. A eux trois, ils étaient une force. L'histoire n'a pas séparé les noms des trois Carraches.

L'ACADÉMIE DES « INCAMMINATI ». — Louis commença par enseigner à ses cousins la marche qu'il avait d'abord suivie. Il leur fit passer deux années à Parme et à Venise. Ainsi armés, les jeunes gens rejoignirent chez eux leur parent. Leur réunion débuta par leur œuvre la plus fameuse; ils fondèrent leur Académie (1582).

Les Académies forment un des traits saillants des mœurs intellectuelles au temps de la Renaissance. C'étaient ses salons, ses cafés littéraires. Il s'était même fondé à Florence, en 1560, une académie de dessin, sous le vocable de saint Luc et le patronage de Vasari. Les Carraches ne firent qu'obéir à leur temps en donnant à leur petit cercle le nom d'Académie. Ils arborèrent suivant l'usage un titre énigmatique; ce fut la loge des *Desiderosi*, c'est-à-dire de « l'Effort », dont le nom fut changé en *Incamminati*, c'est-à-dire du Progrès. C'est le séminaire de l'art au XVIIe siècle.

L'originalité de ce nouveau Cénacle réside toute dans son objet. Les Carraches comprirent qu'il y avait là un instrument incomparable d'enseignement. Ils conçurent, les premiers, l'académie comme une école. L'idée devait naître, en effet, dans une de ces grandes villes universitaires qui sont, en Italie, le privilège du Nord. Dans la comédie italienne, le Docteur est toujours un bolonais ou un padouan. On l'appelle Baloardo, dont notre langue a fait balourd. Si l'on cherche dans le passé un équi-

valent des Carraches, on ne le trouverait que dans un centre de même ordre, à Padoue, dans l'école de ce Squarcione qui exerça une action si décisive sur Mantegna et, par lui, sur Corrège et les Vénitiens. L'influence des Carraches ne fut pas moins considérable. *Bononia docet:* le système d'éducation en vigueur encore de nos jours sort entièrement de leurs mains.

On s'est efforcé de leur en retirer l'honneur pour l'attribuer à un Flamand, Denis Calvaert (1540-1619), établi à Bologne sous le nom italianisé de Dionisio Fiammingo. Cet émigré d'Anvers tenait en effet dans la ville, vers 1575, un atelier très fréquenté, d'où sortirent le Guide, l'Albane, Dominiquin. Mais, sans même ajouter foi aux récits qui ont cours sur sa brutalité, il est clair que Calvaert n'apportait rien de nouveau, puisqu'on ne le quittait que pour voler chez les Carraches.

Jusqu'alors il n'existait guère pour un peintre qu'une manière de s'instruire : c'était l'apprentissage. On reproche aux Carraches d'y avoir substitué le régime des professeurs. Mais que subsistait-il alors des habitudes du XVe siècle? Fallait-il renoncer à tout enseignement? Les trois cousins se partageaient la tâche suivant leurs natures. Louis était l'âme de l'école ; il quittait peu Bologne, rien ne l'arrachait à son œuvre. Annibal animait la troupe de sa vie robuste. On redoutait ses reparties, son esprit et surtout ses charges qui, à l'instant, vous métamorphosaient en pot, en cruche, en animal. Mais Augustin avait la vocation de professeur. Conférences sur l'histoire, l'anatomie, la perspective (il en a même traité dans des écrits perdus), il développait par principes les matières indispensables à un peintre moderne. La base de la méthode était l'étude d'après le modèle, homme ou femme, chose qui n'avait jamais eu d'existence régulière, et qui garde par excellence le nom d' « académie ». Un chirurgien ajoutait à ces leçons des démonstrations sur le cadavre. On copiait aussi des moulages, des gravures. Enfin on proposait des sujets de concours. Les élèves étaient exercés eux-mêmes à la critique, et le lauréat se voyait couronné dans des fêtes où les lettrés de la ville couvraient l'auteur et l'ouvrage de sonnets et de madrigaux.

LA DOCTRINE DES CARRACHES. L'ÉCLECTISME. — Le point le plus critiqué de la doctrine bolonaise, c'est le fait d'adresser la jeunesse aux maîtres du passé. C'est soumettre l'art à des morts, Raphaël, Titien, Michel-Ange, quand ce ne sont pas des morts beaucoup plus vieux encore, les Romains et les Grecs.

Augustin, il est vrai, qui se piquait de poésie, a eu le malheur d'écrire son fameux sonnet à Niccolo dell' Abbate :

Chi farsi un buon pittor brama e disia,
Il disegno di Roma abbia alla mano,
La mossa coll'ombrar veneziano,
E il degno colorir di Lombardia...[1]

Ces vers passent pour la charte de l'éclectisme. Il suffirait de « prendre le meilleur » de chaque maître, et de se composer un style de l'amalgame de leurs beautés. Quelques théoriciens l'ont dit ; aucun artiste ne l'a cru. Il ne s'agit pas de dérober aux maîtres leurs qualités, mais de comprendre leurs principes. Nul ne songe à leur emprunter leur vision, leur sensibilité, moins encore leur génie. La question est de savoir si, au fond de toutes les différences qui tiennent à leur tempérament, il n'existe point dans leur œuvre un résidu de traits communs, qui seraient les lois mêmes de l'art. Les folies des maniéristes procédaient d'une idolâtrie exclusive : l'étude universelle, l'absence de parti pris, la critique sur une vaste échelle, devenaient l'antidote indispensable de ces excès.

D'ailleurs, l'école de 1580 comprit sans hésiter où était le salut : elle fut nettement naturaliste. Sans doute, elle n'alla pas jusqu'aux extrêmes conséquences. Elle consulta peu la réalité toute crue. Son tort fut d'être trop préoccupée de l'art, pas assez de la vie. Elle n'en prit pas assez à l'aise avec les maîtres. Du moins ceux de son choix sont-ils les grands naturalistes. Les Carraches eurent l'immense mérite de voir qu'il n'y avait d'avenir ni à Florence ni à Rome. Ils furent résolument du Nord, et ne voulurent d'autre héritage que celui de Parme et de Venise. C'est à Parme que Louis eut sa révélation. C'est là qu'à son tour Annibal reçut le coup de foudre. Ayant vu la grande coupole, il en reste « stupide ». « Raphaël, écrit-il, ne tient pas là devant... Quant aux tableaux (ceux de Corrège), je n'en donnerais pas un pour la *Sainte Cécile*. Ce Saint Paul (du tableau de Raphaël), qui me paraissait un miracle, ne me semble plus qu'un *bonhomme en bois dur et coupant.* » Et ailleurs : « Corrège, Titien, voilà mes dieux. Je ne mourrai content que je n'aie vu Venise. Voilà le vrai ! voilà le réel ! » (Lettres à Louis Carrache, 18 et 28 avril 1580.)

On doit compte aux Carraches de leur intelligence. Ils ont reconnu qu'il n'y avait plus en Italie d'art vivant qu'à Venise, où Michel-Ange

[1] « Qui aspire à la gloire d'un bon peintre, qu'il ait au bout des doigts le dessin des Romains, le mouvement et le clair-obscur des Vénitiens et la belle couleur des Lombards, etc...»

disait qu'on n'y savait pas dessiner. Ils ont ressuscité de l'ombre et du mépris l'adorable musicien, le plus franchement moderne des maîtres de la Renaissance, Corrège. Ils dégagent de la tradition le langage de l'avenir, celui qui soit par la couleur, soit par le charme de l'enveloppe, prête une expression lyrique, ensorcelante, divine aux manifestations de la vie.

Les œuvres. La galerie Farnèse. — Les Carraches s'étaient rendus célèbres dans leur pays (fresques aux palais Fava, Magnani, Sampieri). C'est alors qu'un compatriote, Mgr Agucchi, secrétaire du cardinal Odoardo Farnèse, leur procura l'entreprise qui allait mettre le sceau à leur réputation : le prélat leur confia les peintures de son palais. En 1597 les trois Bolonais firent leur première entrée à Rome.

Le travail dura près de dix ans. Louis, sans cesse retenu par les soins de l'école, n'y eut aucune part. Augustin mourut (1602), n'ayant eu que le temps de peindre le *Ravissement de Céphale* et l'admirable page du *Triomphe de Galatée*. L'ensemble de cette décoration splendide est bien l'ouvrage d'Annibal ; mais on distingue quelques morceaux de la main de ses élèves, l'Albane et le Dominiquin.

Après la Farnésine, le Té et la villa Maser, cette galerie peut passer pour une des expressions suprêmes de la Renaissance. Le thème en est la fable amoureuse des dieux. Comme à la Sixtine, qu'Annibal venait de découvrir, la voûte, à partir du lambris, n'est plus qu'un firmament humain ; qu'on se figure une construction dont les forces s'animent, s'étagent d'elles-mêmes en *ignudi*, en cariatides, en Termes, en Atlantes ; c'est la matière cristallisée d'un ciel anthropomorphe. Et, entre ces colonnes de l'espace vivant, comme une nue de pourpre et d'or à travers les percées d'une nuée grisâtre, le déroulement fécond de la genèse homérique et le dense roman des couples immortels. Au sommet, s'ébranle dans Naxos le triomphe nuptial de Bacchus et d'Ariane, sur leurs chars attelés de chèvres et de panthères, avec son Silène aviné, ses satyres chargés d'outres, ses canéphores, son thiase bruyant de fanfares et de cymbales, ses bacchantes agitées de tournoiements frénétiques ou tombant épuisées de danses et de vertige, sous un vol de génies portant des vases et des cratères. C'est le poème le plus païen de la peinture italienne.

Mais cet art érudit, où abondent les réminiscences de l'âge d'or, n'en a plus la sérénité. Le souffle est trouble. La race est d'un sang moins attique, la joie d'une espèce plus charnelle. Ce vaste épithalame a les

molles langueurs et les asiatiques opulences du Tasse. L'aventure de Phinée l'éclabousse de sang. Le mythe cesse d'être le rêve objectif, imper-



Cliché Alinari.

Augustin Carrache. — Galatée. (Palais Farnèse, Rome.)

sonnel de l'humanisme ; il devient l'opéra de nos sensualités. Ce n'est pas sans grandeur qu'Annibal accomplit cette métamorphose et mêle une âme moderne aux fictions antiques.

Peu d'œuvres l'égalent en importance dans l'histoire de la peinture. C'est d'elle que s'inspirèrent deux siècles de décorateurs. La galerie d'Apollon n'est qu'une variante de la galerie Farnèse. De Brosses, Stendhal la mettent de pair avec les stances de Raphaël. Mais à l'origine le succès en fut bien différent. La cabale, adroitement servie par un certain Juan de Castro, commensal du palais, sut faire retenir à l'artiste, sur le prix du travail, sa nourriture pendant huit ans. Le malheureux ne résista pas à l'affront. Déjà calciné par l'effort, il alla s'achever à Naples, en plein été, d'excès et de malaria. Il revint expirer à Rome le 15 juillet 1609. Il avait quarante-neuf ans. Ses restes reposent sous la Rotonde auprès des restes de Raphaël.

Les élèves. Le Guide. — Les Carraches eurent du moins l'honneur de rendre quelque dignité à l'art de leur pays. Pendant une vingtaine d'années, on allait voir encore, grâce à leur discipline, éclore un certain nombre d'œuvres, jadis surfaites, mais qui valent mieux que le décri où elles gisent aujourd'hui. La peinture italienne se souvint d'elle-même et sut mourir avec décence.

L'année même où meurt Annibal, paraît l'œuvre la plus fameuse de toute l'école : le plafond de l'*Aurore* du casino Rospigliosi. L'auteur, Guido Reni (1575-1641), fils d'un musicien de Bologne, d'abord élève de Calvaert, d'où il passa chez les Carraches vers l'âge de vingt ans, était assurément le mieux doué de ses condisciples. Nul n'aurait pu le lui disputer pour le sentiment de la forme et d'une certaine beauté élégiaque et pâle. Sa tête ultra-célèbre de Béatrice Cenci (palais Barberini) — l'héroïne du drame de famille qui passionna Rome en 1599 — ne doit pas toute sa gloire à son nom, peut être apocryphe : elle représente un type, qui fut pour la société d'alors ce que sont pour la nôtre certaines figures d'Henner. Peut-être le Guide est-il encore l'artiste italien le plus vraiment national. Il a trouvé la nuance exacte de sentimentalisme qui convient à l'âme romaine, la dose de lyrisme que supporte ce génie de femmes voluptueuses.

C'était un grand artiste. Son *Aurore* est en somme une page sans seconde depuis Raphaël. L'ensemble est mélodieusement conçu en bas-relief, quoique les jaunes citron, les orangés et les lilas y composent avec les bleus aigres une harmonie presque moderne. La lumière solaire s'y résout en un prisme charmant de jeunes filles, parentes des Niobides, dansant la ronde des Heures autour de l'éclatant quadrige ; et la figure de

la plus jeune, qui s'élance dans le crépuscule et flotte sur des vapeurs, en effeuillant des roses sur le monde endormi, est d'une grâce toute inspirée.

Et toutes les fois qu'il lui a plu, le Guide s'est montré le même vigoureux et juvénile artiste. Peu de peintres se sont fait du corps adolescent, et masculin plutôt encore que féminin, une idée plus élégante et plus heureuse. Son *Saint Michel* (Rome, S. M. della Consolazione), son merveilleux *Samson* (Bologne), son *David* (Louvre) expriment tous les degrés de l'allégresse et de la mélancolie héroïques. Jusque dans ses tableaux les plus improvisés, il a des bonheurs d'invention, des coups de caprice et de génie qui révèlent le grand poète. Et dans les bons jours, par exemple dans la grandiose *Assomption* de Gênes (Saint-Ambroise), il lui arrive de faire oublier, à force de « brio » et d'élan, le voisinage même de Rubens.



Cliché Alinari.

Annibal Carrache. — Jupiter et Junon. (Palais Farnèse, Rome.)

Son malheur, c'est le manque de conscience. Il se répète à satiété. Il s'abandonne de jour en jour à une poésie vaporeuse, poursuivie aux dépens de toute construction et de tout modelé. Il crée ce type de figures

isolées ou de demi-figures enveloppées de halos jaunes, flottant dans une fade extase. Le public raffole de ces toiles pleines de *vaghezza*. L'auteur est au comble de la gloire. On ne s'aperçoit pas que le sentiment est mort en lui depuis longtemps. Et il est inconcevable, cet emphatique personnage, exorbitant d'orgueil cérémonieux et pontifiant, dévot, célibataire, prude, de glace avec les femmes, fût-ce le plus beau modèle, se faisant passer pour avoir des visions de la Vierge, et qui sirote à froid ces *Madeleines*, ces *Sibylles*, ces *Cléopâtres* profanes et pâmées, qui rendent, rien qu'à les voir, les femmes amoureuses, et que Morelli définit : « La Vénus vénitienne traduite en style jésuite. » Il disait : « J'ai deux cents manières de faire regarder le ciel par de beaux yeux. »

Un voyage qu'il fit à Naples en 1621, et où il eut affaire aux menées furieuses des peintres de l'endroit, fut le commencement de ses revers. Le jeu les acheva. Il nourrissait le démon national du tripot, de la loterie, du hasard. Sa *Fortune* (Berlin), nue sur le globe du monde, avec une bourse et un sceptre, prend ainsi une valeur de confession ou d'ex-voto. Mais sa déesse lui fut cruelle. Les dix dernières années du Guide le ravalent au rang d'un industriel besogneux, peignant à la journée dans son intérieur démeublé de joueur, pour suffire à son vice. Depuis Pérugin, qu'il rappelle par tant de traits, on n'avait vu pareil suicide d'un grand talent. Sa mort montra toutefois combien il était populaire. Pendant sa maladie, Bologne se tint en prières. Son corps fut exposé à la vénération publique, comme celui d'un homme mort en odeur de sainteté. En effet, le Guide a incarné la religion italienne. Il a exprimé le divin sous la forme naturelle à l'âme de cette race ingénûment païenne.

L'Albane. — Francesco Albani (1578-1660), l'ami de jeunesse du Guide, et plus tard son rival (par la faute du Guide), vécut quatre-vingts ans et n'a pas eu d'histoire. Son œuvre ne nous touche plus guère ; et pourtant, deux siècles durant, l'Albane fut appelé l' « Anacréon de la peinture » ; de longues générations respirèrent dans ses tableaux le charme délicat d'une odelette d'Horace. Riche, marié deux fois, cet amateur sans ambitions joua un rôle exceptionnel dans les destinées de son art. Il a créé une convention, que nos grands-pères jugèrent exquise. Il fut l'artisan d'une profonde transformation de l'humanisme.

L'idée-mère de la Renaissance, l'espoir d'une restauration intégrale de la culture antique, sont des rêves abandonnés. Il n'en reste qu'un tour d'esprit, un fonds d'éducation classique, l'habitude des savantes

récréations imaginaires. Un trésor de fictions heureuses, un riche écrin

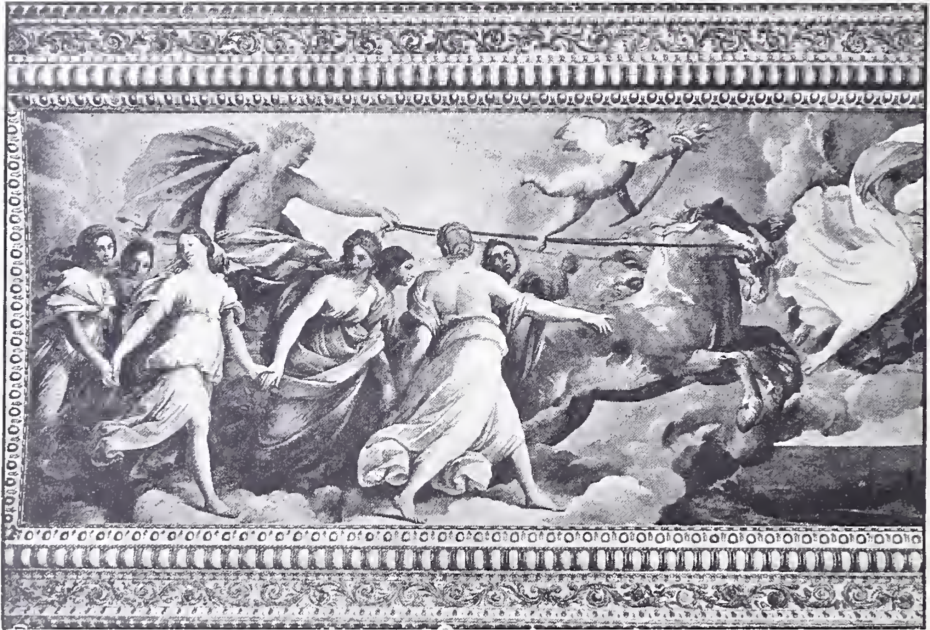


Annibal Carrache. — La peste de Saint-Roch. (Musée de Dresde, 1587.)

Cliché Bruckmann.

d'allégories, fertile en figures ingénieuses des idées générales, la Fable n'est guère autre chose dans la galerie Farnèse, peinture emblématique

des effets de l'amour. C'est dans le même sentiment que l'Albane conduisit, vers 1625, sa charmante décoration du palais Verospi. Mais sa vocation était de traiter ces sujets dans le cadre de l'idylle ou du tableau de « genre ». Sa nature nonchalante, son épicurisme serein, sa crainte des grands ouvrages, ses lectures agirent comme autant de causes d'une trouvaille dont la fortune est sans égale dans le passé. Dès lors, tout ce que la vie offre d'images aimables et de riantes idées apparut sous des traits plu-



Guido Reni. — L'Aurore précédant le Char du Soleil.
(Casino du Palais Rospigliosi-Pallavicini, 1610.)

tôt mythologiques et vaguement divinisés. Un paganisme original, demi-vécu, demi-rêvé, remplaça désormais, dans les scènes familières, la peinture des réalités. On fut également sincère, plus poète et moins vrai. La Hollande même ne put se soustraire au charme d'une vision si peu hollandaise. Elle eut ses Poelenburg, ses van der Werff et ses Mieris. On en veut parfois à l'Albane d'une séduction si dangereuse. Nous comprenons mal aujourd'hui son éternel sourire, la grâce imperturbable et un peu irritante de ses longues figurines. Et cependant Poussin doit beaucoup à l'Albane. Le XVIII[e] siècle surtout lui est redevable de son langage. Isoler de l'immense répertoire de la fable l'élément romanesque, la

matière amoureuse ; la traiter dans l'esprit d'un poète de l'Anthologie, avec le contour net et pur de l'épigramme ; mettre dans ces pièces fugitives l'émotion d'un instant, ce qui subsiste en nos désirs de latent paganisme, telle est l'œuvre de l'Albane dans ses *Toilettes de Vénus*, ses *Salmacis*, ses *Bains de Diane*. Tout le vocabulaire de nos *poetae minores*, le gracieux érotisme de Boucher, de Fragonard, de Prudhon même, est une invention personnelle de cet oublié. Il a lâché dans la peinture la nichée



Cliché Alinari.

Guido Reni. — Atalante et Hippomène se disputant le prix de la course. (Musée de Naples.)

de Cupidons, la bande d'Amours qui va papillonner sur les ciels de boudoirs et les trumeaux de Trianon.

D'ailleurs, avec un sûr instinct de poète, l'Albane fit à ses tableaux une atmosphère de paysage. Il comprit que sa mythologie n'avait de raison d'être qu'au milieu des spectacles de la nature. Ces états lyriques et calmes qu'affectionne son art s'exhalent presque spontanément de la douceur des choses. Il fut champêtre et arcadien. Son petit personnel de sous-déités anonymes, de Sources, de Nymphes, d'Oréades, est l'accompagnement obligé de ses sereines rêveries. Sans doute la nature qu'il a

peinte a trop souvent le tort de ressembler à un jardin. Les fabriques y tiennent trop de place, les feuillages y sont trop corrects et ne connaissent qu'une saison. Mais il faut comprendre le charme qu'exerça cette rhétorique sur des hommes qui ne goûtaient guère la nature qu'animée, s'oubliaient peu devant les choses, préféraient dans le monde ce qui demeure à ce qui passe, cherchaient dans la campagne des réminiscences de Virgile et de vagues Champs-Élysées. Toutes ces choses, du reste, semblent moins mensongères en Italie qu'ailleurs. Certaines villas romaines évoquent encore l'Albane. Et ses peintures surannées durent être pour les yeux d'alors ce que sont pour les nôtres les paysages de Corot.

Le Dominiquin. — Mais le meilleur maître du temps est un homme tout différent de l'Albane, un peu plus jeune que lui, laborieux, pauvre, inégal, de son vivant fort contesté, au demeurant la figure la plus sympathique de l'école. Ce nouveau venu s'appelait Domenico Zampieri. C'était le fils d'un cordonnier. Il naquit à Bologne en 1581. Il était court et laid. Ses camarades lui donnèrent le diminutif de Menichino. Il paraissait peu doué. On le baptisa le Bœuf. Ce tâcheron, muet, obstiné, gauche, ce candide qui avait l'audace de s'exprimer comme il sentait, qui se cherchait anxieusement et ne se trouvait pas toujours, modeste, replié, humble, en butte à la critique, disgracié en ménage, devait se voir fatalement sacrifié aux bluffeurs, aux improvisateurs, à l'effronterie d'un Lanfranc, d'un Pietre de Cortone. Même illustre, il resta toujours le « petit Dominique », Dominiquin.

C'était une âme charmante, un vrai cœur de peintre, un original, un rêveur, un homme qui sentait vivement la beauté. là où elle se rencontre, à l'improviste, au coin d'une rue, dans une attitude vivante, une expression, un geste, et qui la recueillait toute fraîche, à la volée, dans une note furtive prise sur un calepin, sous son manteau. « Il hantait, disent ses biographes, les endroits où se rassemblent des quantités de gens, afin d'observer les mouvements et les expressions par lesquelles les sentiments intérieurs se manifestent ». L'expression, coûte que coûte, est le principe et le tourment de son art. C'en est plus d'une fois la faiblesse. On raconte qu'un jour, ayant à peindre une figure de bourreau, l'artiste, pour entrer « dans la peau » de son personnage, s'excitait à la colère, grondait devant la fresque ; Annibal le surprit, l'embrassa et lui dit : « Menico, quelle leçon tu nous donnes ! » Cette leçon en effet, Poussin,

ne l'écouta que trop. On sait son culte pour ce maître. Dominiquin se trouva ainsi avoir contribué à égarer le peintre du côté de la psychologie



Le Dominiquin. — Le bain de Diane. (Casino Borghèse, Rome, 1614.)

et de la mécanique morale. Ce quasi illettré est le grand responsable de la peinture littéraire.

Son œuvre, une des plus vastes de ce temps, est presque toute reli-

gieuse. C'est dans ses *Vies de saints*, peintes pour les cloîtres et les églises, à Rome et dans les environs, qu'il évita le moins ces inconvénients de l'anecdote et du « sujet ». Sa conscience, son application devenaient un danger. Parfois son scrupule de penseur, sa peur de l'insignifiance arrivent, comme dans l'*Adam et Ève* (palais Barberini), à des effets comiques, La pure abstraction est encore moins son fait. Son allégorie, *Le temps exalte la vérité* (palais Costaguti) est à tous les égards une de ses pages les moins heureuses. Mais lui arrive-t-il de se laisser vivre un moment, d'oublier le drame et le fait, de se borner, à propos d'une fable quelconque, à exhaler ses rêves, alors il est charmant. Son *Triomphe de David* (palais Rospigliosi) nous montre les deux hommes côte à côte : le raisonneur, qui cherche à rendre, dans la colère de Saül, la violence d'une jalousie à demi contenue, et qui n'y réussit que maladroitement; et l'artiste, naïvement épris de la beauté humaine, qui tire de son cœur, sans but, pour le plaisir de créer de la grâce, le trio délicieux des jeunes musiciennes qui dans un angle agitent leurs cymbales et leurs sistres.

Peut-être n'a-t-il eu qu'une seule fois le bonheur d'une complète liberté. C'est dans cette grande *Chasse de Diane* du casino Borghèse, une œuvre qui n'a pas sa pareille en Italie à cette heure (1621) pour l'éclat de la peinture et l'accent populaire. De toutes jeunes filles, vingt peut-être, nues ou demi-nues, rieuses, éveillées, espiègles, se baignent, jouent, tirent de l'arc. Toutes sont fraîches, rondes, accortes, un peu vulgaires. L'une, un genou en terre, suivant du torse le vol d'une flèche, cherche son carquois sur son épaule. Une petite de douze ans, une jolie mutine à fossettes, barbotte accoudée à la renverse dans le bain, une jambe hors de l'eau. Une troisième assise au bord et le dos au soleil, défait sa dernière sandale. De gentilles frimousses, heureuses de vivre, très « peuple », point du tout déesses : un mât de cocagne, au milieu, évoque une fête villageoise. On chercherait en vain, dans l'art italien, une page plus aimable et plus vive, que ce déballage de grâces vierges et de chastes jeunesses. On comprend que l'artiste ne s'en soit séparé qu'à regret. C'était la plus intime des confidences d'amour, faite par un homme mûr, de manières timides, et rougissant d'un tel aveu.

Depuis 1605, à l'exception d'un bref séjour dans son pays (1619-21), Dominiquin vivait à Rome. En 1631 il fut mandé à Naples pour finir, à la cathédrale, les fresques du trésor, laissées inachevées par le Guide. A son tour, il y éprouva les cabales de la maffia. Une année (1634-35) il fut obligé de fuir devant l'orage. Puis il revint de nouveau s'atteler à sa



Cliché Anderson.

Le Dominiquin. — La Communion de saint Jérôme. (Musée du Vatican. Rome, 1614.)

tâche. Son remède, en ces heures sombres, était parfois un peu de musique. Il mourut brusquement, le 16 avril 1641, âgé de soixante ans. Quoiqu'il eut fait son testament, personne ne douta d'un crime. Il fut vraisemblablement empoisonné dans un verre d'eau qu'il avait coutume de boire tous les matins à sa toilette.

Le Guerchin. — Francesco Barbieri (1590-1666), le dernier des grands noms de l'école bolonaise, était déjà célèbre lorsqu'il passa, à vingt-cinq ans, par l'atelier de Louis Carrache. Mais ce sont les œuvres de ce maître dans les églises de Cento, son village natal, qui firent sa première éducation d'artiste. Une frayeur qu'il avait éprouvée au berceau lui désorbita l'œil droit. De là son sobriquet, « *guercino* », le loucheron.

Guerchin passe pour le plus profond coloriste de l'école. Il est bien, à la vérité, praticien énergique. Mais ses tons se dégagent d'un roux des plus communs, sa touche plonge habituellement dans des matières épaisses. Son rapide passage à Venise ne suffit pas à le mettre au fait des belles manières du pinceau. Sa culture laissa toujours un peu à désirer.

Grégoire XV, créé pape en 1621, est un Ludovisi, bolonais. Guerchin, mandé à Rome en hâte, eut le temps, sous ce règne de dix-huit mois, de brosser pour le pape sa *Sainte Pétronille* (Capitole) et pour les neveux du pape l'immense fresque de leur *vigna*. Cette fresque — une *Aurore* — couvre une voûte et ses courbures. En douze ans, on voit le chemin parcouru depuis le Guide. En plein ciel, au-dessus de feintes architectures qui encadrent l'espace béant, le char de la déesse s'engouffre avec un grand tournoiement de draps pourpres, au galop de deux chevaux pies aperçus par le ventre. Elle jette des poignées de fleurs. Plus haut encore, une bande d'oiseaux tourbillonne dans l'azur. Devant elle, trois messagères flottant rapidement sur un nuage roussâtre, avec des gestes larges éteignent les dernières étoiles. Un rayon oblique les éclaire par-dessous, et l'ambiguïté des ombres et de la lumière neuve exprime sur leurs visages tout le mystère du matin. La cime d'un cyprès se balance au bas du ciel teint de safran. Jamais le clair-obscur n'avait si hardiment troué et dissipé une voûte, donné la sensation de la vie, du mouvement, de l'atmosphère dans l'espace.

Pendant vingt ans, l'artiste répéta le même tour de force dans les coupoles de son pays (Modène, Plaisance). Après la mort du Guide, en 1642, il vint s'établir à Bologne et, pour un quart de siècle, hérita de l'autorité de son maître Louis Carrache. C'est alors qu'il multiplia ces tableaux de

demi-figures, de grandeur naturelle, coupe singulièrement heureuse inventée jadis par Giorgione, souvent reprise par Caravage, et dont les



Cliché Alinari.

Le Guerchin. — L'aurore. (Villa Ludovisi, Rome, 1621.)

principaux exemples, de la main du Guerchin, sont l'*Incrédulité de saint Thomas* (Vatican) et le *Renvoi d'Agar* (1657, Brera). Un modèle, d'une sublime élégance de formes, promène souvent dans ces toiles la chute

incomparable de sa nuque et de ses épaules. Mais les gestes sont nuls, le modelé s'estompe et le sentiment achève de s'évanouir. Il ne reste que l'organisation physique et le mécanisme d'un grand peintre. La reine Christine de Suède, en se rendant à Rome, voulut baiser la main qui avait créé tant de beaux ouvrages. C'est en effet tout ce qui demeurait de ce grand ouvrier. Il mourut le 22 décembre 1666, et fut enseveli dans le chœur de San Salvatore, en robe de capucin.

La Renaissance religieuse. Le style baroque. — Quoique quelques-unes de leurs peintures les plus fameuses soient des œuvres profanes, les Bolonais sont néanmoins les plus féconds des peintres religieux depuis les giottesques. Dans une foule d'églises d'Italie, la décoration est ainsi composée : dans une chapelle, des fresques pâles du xive siècle ; sur l'autel, un tableau bitumineux du xviie. Ce sont les deux grands siècles de l'art religieux. Comme toujours, cette recrudescence correspond à l'avènement d'un grand ordre de moines. Le moyen âge avait eu les frères prêcheurs et mendiants. Le xviie siècle a les Jésuites.

Chacune de ces milices est une grande école de sensibilité religieuse. L'histoire de l'art est impossible, dans les sociétés chrétiennes, si l'on ne tient pas compte de ces merveilleux instruments d'éducation spirituelle, dont l'institution forme un des caractères les plus originaux de l'Église. Les Jésuites sont le dernier des ordres monastiques qui ait laissé son empreinte sur les arts. Leur esthétique domine tout le xviie siècle. Elle fait partie de l'immense programme politique et moral issu du concile de Trente, au lendemain des désastres infligés à Rome par le protestantisme, et qui est connu sous le nom de Contre-Réforme. L'église du Gesù, sur les plans de Vignole, fut achevée en 1575, en quatre années seulement. Ce type d'architecture facile essaima en cinquante ans sur toute l'Europe, comme avait fait, quatre siècles plus tôt, l'architecture gothique avec les moines de Cîteaux. Seule une organisation de réguliers disposait du pouvoir de rendre un art universel et de faire régner sur le monde une idée générale.

Les conséquences de ce nouveau système, à l'heure où se produisait la réforme des Carraches, furent incalculables. La grande peinture nationale, la fresque, ne fut pas abandonnée. En ce genre, l'œuvre capitale est le cloître de San Michele in Bosco, à Bologne, par Louis Carrache (1604) : ce n'est plus qu'une ruine. Mais Dominiquin est le seul maître de l'époque dont toute l'existence se passa, comme celle d'un Altichiero

ou d'un Benozzo Gozzoli, à narrer sur des murs d'églises la *Légende dorée*



Cliché Alinari.

Le Guerchin. — Martyre de sainte Pétronille. (Pinacothèque Capitalino, Rome.)

(*Vie de saint Nil*, à Grotta Ferrata 1609; *Vie de sainte Cécile*, à Saint-Louis des Français, Rome, 1612).

Mais le fait décisif fut l'importance donnée au tableau d'autel. La

fresque était un genre nécessairement local, un idiotisme italien. Le tableau religieux permit au style des Carraches de devenir dans ses grands traits un style international.

L'église jésuite, en effet, avec ses pilastres appliqués, ses chapelles sans profondeur, réduites à l'état de niches, ne laisse presque aucune place pour la décoration murale. Il n'y a plus pour la peinture qu'un emplacement possible : sur l'autel. C'était mettre l'art de peindre dans les seules conditions qui pouvaient être européennes, celles de la peinture à l'huile. Et ce fait à lui seul est une révolution. La muraille a ses lois et ses convenances tyranniques. La fresque, lorsqu'elle n'est pas une simple enluminure (comme au Campo-Santo de Pise, à la capella Riccardi, etc.), est par nature un succédané du bas-relief. Nulle différence essentielle entre la peinture ainsi comprise, et la sculpture. Et celui qui avait le plus intimement confondu les deux arts passa, pour cette raison, pour le plus grand des artistes. Michel-Ange appelait la peinture la « lune » de la sculpture (il voulait dire, le satellite). Et s'il dédaignait particulièrement la peinture à l'huile, « bonne pour les femmes », disait-il, c'est qu'elle est plus que l'autre éloignée de la statuaire, c'est-à-dire plus sensualiste, plus colorée, moins idéale, plus voisine en un mot de la nature et de la vie. Arracher la peinture au despotisme des sculpteurs, la décoller de la paroi, la constituer en tableau, c'était donc lui donner une existence propre, en faire un art indépendant. La peinture moderne date de là.

Caractères généraux. Martyres et Visions. — Les deux traits généraux du nouvel art religieux sont le naturalisme et le pathétique. Ils se tiennent. Ce sont les conditions d'un art qui se propose d'émouvoir à tout prix L'émotion, généralement absente des œuvres de la Renaissance, envahit celles du XVIIe siècle. C'en est fait pour longtemps de la sérénité et de la beauté pures. La culture méthodique du sentiment, tel fut en effet le système opposé par la compagnie de Jésus au rationalisme de la Réforme. Ces psychologues éminents créèrent une thérapeutique savante de la suggestion. Ils comprirent que l'homme se détermine, non par les idées, mais par les images. La peinture devenait ainsi un puissant auxiliaire. Leurs *Exercices spirituels* (1548) n'eurent pas moins d'importance sur celle du XVIIe siècle, que n'en avaient eu au XIIIe les *Méditations* de saint Bonaventure. « Le premier point, disent ces maîtres, c'est de construire le lieu en imagination, c'est-à-dire de se figurer qu'on voit les synagogues, les fermes et les villes que le Christ parcourait dans ses prédications... Il faut

se figurer par une sorte de vision, un endroit matériel, par exemple un temple ou une montagne, sur laquelle nous trouvons Jésus-Christ ou la Vierge Marie et les autres choses qui ont rapport à la méditation. » C'était pour les artistes l'obligation d'être positifs, de donner la sensation immédiate du réel. Il suffit de voir au Vatican, la *Communion de saint Jérôme* par le Dominiquin (1614), en face de la *Transfiguration* de Raphaël (1519), pour mesurer la différence des temps et des langages. La touche, le dessin insistent, décrivent, spécialisent, échantillonnent les étoffes, les aubes, les crucifix, les chapes, analysent scrupuleusement les signes de la caducité chez le vieil anachorète, ses cuisses ravinées, les rides profondes de l'abdomen. L'œuvre est d'ailleurs fort belle, de beaucoup supérieure à celle de Louis Carrache (Bologne), qui lui a servi de modèle. Rubens n'oublia pas l'exemple dans son chef-d'œuvre du musée d'Anvers, la *Communion de saint François*.

Mais le réalisme n'est qu'un moyen, le but est la production du pathétique. Les scènes émouvantes de la Passion, *Crucifiments*, *Dépositions*, les miracles frappants comme la *Résurrection de Lazare*, mais surtout les martyres de saintes et de saints, deviennent le thème ordinaire. Il y avait à cet égard des précurseurs dans les deux siècles précédents, principalement au XVe siècle sous l'influence des Mystères. Dominiquin, dans son *Martyre de saint Damien* (Bologne) se borne à copier le chef-d'œuvre de Titien. Les maîtres d'autrefois s'efforçaient cependant de conserver une dignité dont leurs cadets ne se soucient plus : ils rivalisent d'horreur et de brutalité. Seul le Guide montre quelque retenue. C'est ce qui apparaît dans les fresques bien connues de saint Grégoire à Rome, sur la *Légende de saint André* (1608) où l'on institua une sorte de concours entre le Guide et Dominiquin. Le Guide choisit le beau moment où le saint, conduit au supplice, aperçoit de loin la colline surmontée du gibet, et s'agenouille devant les instruments de son martyre. Le Dominiquin, au contraire, malgré son sentiment si tendre de la beauté, comme il fait le bourreau dans la fresque voisine ! Ce qu'il peint, c'est le chevalet même, la torture physique, les chairs lacérées par les cordes et volant en lambeaux. Et autour de ce hideux spectacle, il évoque un public d'enfants et de femmes ivres de sang. Cette affreuse esthétique va être pour longtemps commune à toutes les nations catholiques. On ne verra plus dans les églises, de Naples à Anvers et de Séville à Venise, qu'égorgements, langues arrachées, membres écorchés, poitrines où la place des seins se marque par deux disques sanglants. La peinture religieuse devient un jardin des supplices.

La première commande obtenue à Rome par Poussin fut celle d'un *Martyre de saint Erasme*, le saint dont les intestins furent dévidés sur un treuil [1].

Le plus souvent, pour faire contraste à la scène de boucherie, le ciel s'ouvre et la toile, plongée en bas dans le carnage, s'achève là-haut dans une gloire. On a les deux extrêmes de la gamme mystique, le comble de la douleur et de la béatitude. Alors le détraquement des nerfs est au complet, tous les points de la machine sensible se trouvent attaqués à la fois. Dans le *Martyre de sainte Agnès* par le Dominiquin (Bologne), les circonstances louches, le mélodrame bestial qui se passe sur terre, s'opposent à une vision céleste de la joie, à un concert de chérubins faisant résonner toutes les harpes et toutes les violes du Paradis. Même accumulation d'effets, même mélange d'impressions dans le chef-d'œuvre du Guerchin, la *Sainte Pétronille*. On exhume le corps de la vierge, son âme est reçue dans le ciel. Il y a là des choses funèbres et des choses joyeuses, de la pitié, de l'allégresse, un cadavre pesant dans son suaire, des fossoyeurs, un fiancé venu en habits patriciens voir ce que la terre fait de celles que nous aimons; il y a de l'ombre et de l'éclat, des ténèbres et du rayonnement, beaucoup de romanesque avec des détails crus, de l'horreur ici-bas, de la grâce là-haut, une foule d'intentions, un art extrêmement composite, où les coups de lumière glissant sous les remous des nuées, s'unissent aux architectures oratoires de Véronèse. Ce style fait de disparates est précisément le baroque. Le dessin même devient plus capricieux, plus ondoyant dans ses contours, plus ému et plus émouvant. Et il faut avouer que de pareils tableaux, vus à leur place, dans leurs églises à la fois étincelantes et sombres, sur leurs autels de marbres précieux, dans leurs cadres à colonnes torses et à frontons saillants, tumultueux, cabrés, font encore une des harmonies les plus complètes qu'ait trouvées la peinture. Et après tout, n'est-ce pas le style de Rubens ?

Extases et gloires. Plafonds, coupoles. — Enfin la peinture de gloires devient un genre à part, comme à l'autre bout de l'échelle la peinture de supplices. Et ce genre, à lui seul, est prodigieusement fécond et varié.

[1] Le même goût de la cruauté se fait sentir dans les sujets profanes : *Apollon écorchant Marsyas*. *Sénèque s'ouvrant les veines*. — Par contraste, la sensualité se montre dans les innombrables *Bethsabé*, *Suzanne au bain*, *Loth et ses filles*. — Cruauté et lubricité mêlées dans *Lucrèce violée par Tarquin*.

Le maître en ce sens est le Guide. Sa grande *Pietà* (Bologne) emprunte une certaine noblesse à la composition architectonique. Mais comme dans l'extase le mouvement est nul, on arrive à se contenter d'une figure isolée, puis de la demi-figure ; et enfin la tête seule est jugée assez expressive. Le Guide a multiplié les exemples de ces trois formules. A sa suite, il se constitua de véritables ateliers pour la fabrication des demi-figures inspirées. Quel peintre de ce temps n'a sur la conscience quelqu'un de ces *Ecce homo, Mater dolorosa, Sibylles, Prophètes, Madeleine, Judith*, etc. (C'est tout un, l'expression est toujours la même)? Deux ou trois cependant s'en firent une spécialité. Sassoferrato (1603-1685) est l'auteur d'un tableau consciencieux et inexplicablement célèbre, la *Madone au rosaire* (Rome, Sainte-Sabine). Mais personne n'égala la gloire de Carlo Dolci (1616-1686) et de son talent douceâtre, fluet et minaudier. Ces artistes ont créé l'imagerie de Saint-Sulpice.

Mais il est surtout un endroit où la peinture d'une « gloire » devient en quelque sorte obligée, et où se donnent rendez-vous, en grand, toutes les extravagances : c'est le plafond ou la coupole des églises. Ici encore, comme pour tant d'autres directions de leur art, c'est de Corrège que les Bolonais prirent le mot. Les deux grandes coupoles de Parme sont la Bible du XVIIe siècle. La faculté de représenter la figure planante, vue *dal sotto in sù*, dans une liberté aérienne de mouvement et d'attitudes, parut le *nec plus ultra* de la science plastique, et l'expression suprême de la béatitude. Que cette félicité se traduisît en somme par une excitation des membres inférieurs, par de grands battements et tourbillons de jambes (« Le beau plat de grenouilles ! » disait un voyageur français devant l'*Assomption* de Corrège), ce n'était pas de quoi arrêter un Italien, du moment qu'il y allait d'une question de virtuosité. Ce système d'apothéoses est d'ailleurs un point de vue réaliste : c'est le matérialisme appliqué au surnaturel ; il s'agit de convaincre les sens que le ciel s'ouvre, et que le regard plonge au sein même du divin. C'est le Paradis en trompe-l'œil.

Le principe, manié par un homme de goût, pouvait encore avoir quelques résultats heureux. Les *Quatre Évangélistes* peints par Dominiquin (vers 1623) aux pendentifs de la coupole de Saint-André *della Valle*, sont vraiment une des œuvres les plus élégantes de l'époque. Mais la coupole elle-même, le « chef-d'œuvre » de Lanfranco (1580-1647 ; la coupole est de 1625), montre avec impudence qu'à l'exclusion de tout sentiment et de toute beauté, l'auteur s'est proposé de nous faire croire à l'existence

de la profondeur infinie sous les espèces qu'il lui prête. Ce sont les procédés de la peinture de décors.

L'art d'improviser en raccourcis perpendiculaires eut dès lors ses spécialistes, entièrement désintéressés de tout ce qui n'est pas cet art. Il était du reste aussi propre aux sujets profanes qu'aux autres : pourquoi pas? Rarement ce vice national qui s'appelle l' « indifférence au contenu », le formalisme, l'art pour l'art, fut porté aussi loin que dans le plafond, si brillant, et vraiment magnifique, de la galerie Barberini, par le Toscan Piètre de Cortone (1596-1669), ce vrai Bernin de la peinture. Son style fit fureur. Ce fut celui de Romanelli (1611-1662), qui l'importa en France (galerie des antiques au Louvre, et palais Mazarin), de Lauri, de Cirro Ferri. Mais les grands plafonneurs sont ceux de la fin du siècle. Ce sont le Génois J.-B. Gaulli (1639-1709), et un jésuite natif de Trente, le P. André Pozzo (1642-1709). La voûte du Gesù, à Rome, par Gaulli, est une date (1667 à 1682). Dans cette page colossale, qui embrasserait deux fois la surface de la Sixtine (« La place Navone et son peuple à soixante pieds en l'air »), l'artiste a pris à tâche de nous persuader que les groupes d'anges rebelles vont positivement nous crouler sur la tête. Le P. Pozzo, architecte, consomma le progrès en créant, avec une intrépidité de géomètre maniant ses « imaginaires », un nouvel espace pour théâtre de ces fantasmagories. Il dota la peinture d'une quatrième dimension, et trouva le moyen de la rendre mesurable. En soudant, avec une science profonde, des étages d'architecture feinte aux membres de l'architecture réelle, il crée une première illusion qui déplace, pour ainsi dire, la limite de la vraisemblance, et dispose l'esprit à admettre tous les mirages. Et puis, essayez donc une critique sérieuse! On ne peut regarder dix secondes sans se rompre le cou. Et le fait est que, pour un public de coquettes et de sigisbés, distraits, mondains et nonchalants, le *Triomphe de saint Ignace* (Rome), avec ses portiques fastueux, ses corniches ronflantes, son peuple de spectateurs penchés aux balustrades et son vertigineux départ dans un empyrée de vapeurs, devait sembler une expression irréprochable de l'infini.

CHAPITRE II

NATURALISME ET CLAIR OBSCUR

Caravage (1569-1609). — Parmi les fondateurs de la peinture moderne, il faut faire une place à part à un génie étrange et latitudinaire qui, sans être d'aucune école, sans en former aucune, n'en laissa pas moins sur son siècle une empreinte profonde. C'est Michel-Ange Merisi (ou Amerighi), de Caravaggio, proche Bergame, appelé Caravage.

Il avait quelques années de moins que les Carraches, étant né en 1569 ; et il mourut en 1609, presque en même temps qu'Annibal. Sa vie est un roman. C'était le fils d'un gâcheur de plâtre. Lui-même porta sur son dos la selle du plâtrier. C'est à Milan, en préparant de la colle pour les fresques, que le goût lui vint d'essayer lui-même de la peinture. Mais à la suite d'une rixe il dut quitter la ville, et c'est à Venise qu'il se forma par l'étude de Giorgione. On le retrouve ensuite à Rome, moitié valet, moitié rapin, traitant les accessoires dans les compositions du cavalier d'Arpin. C'est là que le découvrit un marchand de tableaux, qui le prit à ses gages. Un de ces tableaux fut vendu à un cardinal, qui s'intéressa à l'auteur. Caravage semblait hors d'affaires. Les commandes affluent, et il fait le portrait du pape.

Mais c'était, tout génial qu'il fût, un étrange animal, « *fantastico e bestiale* », une sorte de brute bilieuse et farouche, avec ses yeux vairons, sa mine sulfureuse et sa barbiche rousse, ses élégances en lambeaux, ses manières mêlées de roué et de chenapan. Avec quelques drôles de son espèce, il courait la nuit les brelans et les bouges de Rome, querelleur, bretteur, et marchandant jamais une *coltellata*. Un jour, au jeu de paume, il tue raide son partenaire (1606). Il décampe et se sauve à Naples. Il s'y refaisait une position et l'on oubliait son passé, quand le mauvais coucheur fut ressaisi par son démon. Il voulait se battre à toute force avec le cavalier d'Arpin, qui dédaignait de s'aligner avec ce roturier. Caravage

passe à Malte pour s'y faire recevoir de l'ordre. Là, il peint deux fois le grand-maître Alof de Wignacourt, qui lui fait présent du collier et d'une paire d'esclaves. En retour, il se prend d'une algarade avec un chevalier



Caravage. — La descente de Croix. (Musée du Vatican.)

et le blesse. On le jette au cachot. Il s'évade de nuit et gagne Syracuse. De là, par Palerme et Messine, il remonte jusqu'à Naples. Mais les chevaliers avaient mis des bravi à ses trousses. Il y eut une rencontre où il fut à demi écharpé. Il songe alors à Rome, d'où il avait reçu sa grâce. Il s'embarquait, lorsque ce personnage sanglant parut suspect, et fut mené au poste pour s'expliquer. Quand on le relâcha, sa felouque avait levé l'ancre. Volé, blessé, crevant la fièvre, il eut la force de se traîner jusqu'à

Porto Ercole, en pleine canicule. Et il meurt là, seul, à midi, au grand



Cliché Alinari.

Caravage. — La mort de la Vierge. (Musée du Louvre.)

soleil, sur le sable torride et plat, d'une mort de bandit Il avait quarante ans.

Les idées et les œuvres. — « Cet homme, s'écriait Poussin, est venu détruire la peinture ! » Il ne l'a point détruite, il l'a bouleversée. C'est le premier des réfractaires et des autodidactes modernes. Ce barbare, et c'est son génie, comprit que la matière de l'art avait besoin d'être renouvelée. Il y jeta son expérience courte et brutale de la vie.

Il débuta par la nature morte (comme depuis Rembrandt, Vélazquez et Chardin), et s'y fit, à défaut de toute culture intellectuelle, une éducation supérieure de l'œil et de la main. Mais son rôle essentiel, c'est le développement qu'il imprima au « genre ». Déjà les Vénitiens en avaient donné les modèles. Qu'il soit de Giorgione ou de Titien, le *Concert* du Pitti est à cet égard la plus précoce des œuvres modernes. Quant aux ouvrages flamands (*Changeurs, Peseurs d'or* à la Quentin Metzys), Caravage les ignora, et il les eût trouvés affreusement bourgeois. Sa vraie invention (mais au fait, c'est sa vie elle-même), c'est d'avoir vu que s'il existe une poésie du réel, elle se trouve plutôt chez les irréguliers, les déclassés et les bohèmes. Il a découvert le charme de la canaille. Caravage est un romantique, un byronien avant la lettre. Il y a pour lui, dans le fait de vivre en contrebande, une certaine beauté sauvage et une manière de noblesse. La seule carrière possible dans les mœurs policées, pour un homme qui a l'étoffe d'un héros de roman, est peut-être celle d'aventurier. Amadis devient *picaro*. La chevalerie dégénère et finit par le chevalier d'industrie. Ce sont de vivants détritus d'épopée qui composent la pègre des vagabonds et des filous. Tout ce qui couche dans les taudis ou à la belle étoile, le peuple des tavernes et des cabarets borgnes, les escrocs biseautant les cartes, l'aigrefin débinant le truc à son compère, la grisette lasse de sa nuit et dormant le jour sur sa chaise ou grattant d'un air d'ennui les cordes de sa mandoline ; les concerts d'élégants chez quelque courtisane ; le damoiseau qui tend sa paume dégantée à une Sibylle camuse, à la peau de basane ; la rixe où l'on voit soudain rouge, où les stylets se tirent, où le meurtre écarlate sort brusquement du fond des verres : tels sont les sujets, les modèles de Caravage. Il contribua ainsi à changer la notion elle-même du beau. A l'ancienne beauté classique, abstraite et sculpturale, tirée surtout de Michel-Ange et des marbres antiques, il en substitua une nouvelle, plus libre, plus capricieuse et plus proprement « pittoresque ». Il comprit l'éloquence de la forme imparfaite, l'esthétique de la loque, du tesson ébréché, du manteau en guenilles, du soulier éculé, décousu ou crevé. Il

admira le poil hirsute, les rides, les difformités, le spectacle de la ruine matérielle ou morale. Et il fit vivre tout cela d'une vie puissante et triviale, et comme bassement héroïque.

Sujets religieux. La mise au tombeau. — C'est dans ce style qu'il



Cliché Hanfstaengl.

Caravage. — La joueuse de luth. (Galerie Liechtenstein à Vienne.)

traita jusqu'aux tableaux d'église. La convention du xve siècle, perpétuée chez Véronèse, avait permis de concevoir un Nouveau Testament princier, où les premiers rôles sont tenus par les grands de la terre, où

Jésus-Christ paraît à table entre l'Empereur Charles-Quint et la marquise de Pescaire, et où le texte sacré revêt on ne sait quel air de *Mémoires* de Brantôme. Caravage rendit l'Évangile plébéien. Ses apôtres sont des portefaix et des palefreniers. Le trait le plus touchant de la divine histoire, son caractère populaire, se trouva remis en lumière par ce vaurien de génie.

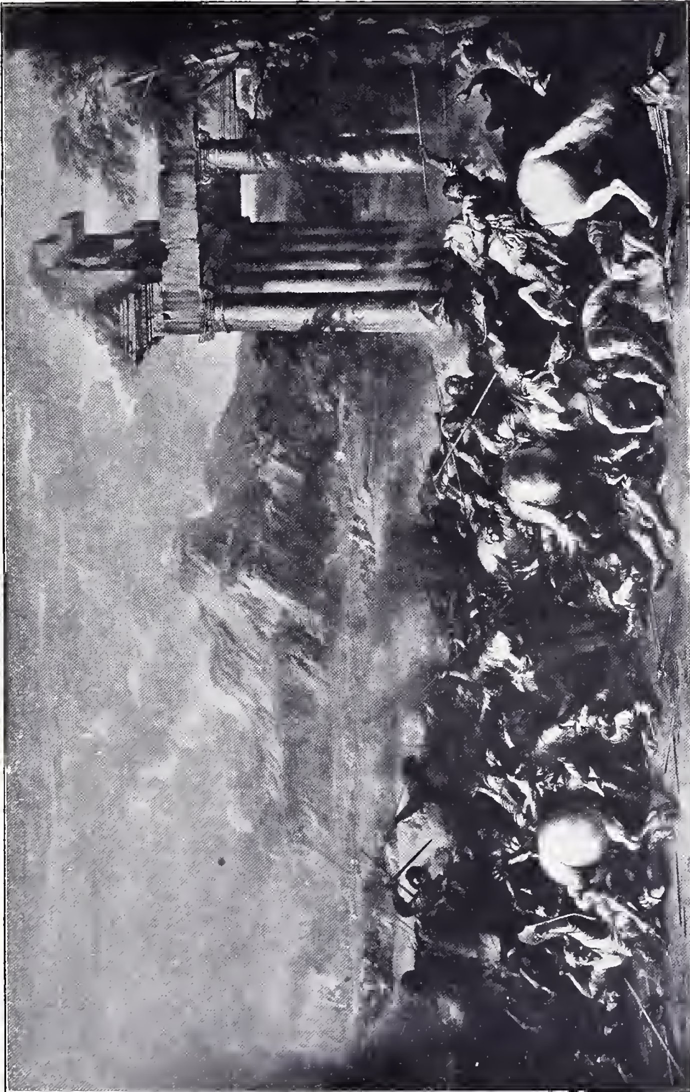
Il va sans dire qu'il n'y mit aucune intention édifiante. Corrège avait un jour, dans sa *Vierge à l'Écuelle*, peint la Madone sous les traits de la plus charmante des tziganes. Caravage se fait un système de cette métamorphose. Sa *Fuite en Égypte* (Rome, pal. Doria), où un beau garçon d'ange joue un air de violon à une bohémienne endormie, tandis que saint Joseph chante la musique sur un cahier, est encore toute corrégienne. L'*Éducation de la Vierge* (Rome, pal. Spada) est déjà plus hardie : l'artiste représente tout bonnement deux couturières. Dans sa *Décollation de saint Jean*, on remarquait surtout le geste du *manigoldo* qui saisissait la tête à demi tranchée par les cheveux, et dégainait son coutelas pour achever de la détacher.

Caravage n'est certainement pas un penseur distingué. Dans sa *Conversion de saint Paul* (Rome, Sainte-Marie du Peuple), il ne voit guère qu'un cavalier culbuté de cheval, et la bête abattue obstrue la moitié de la scène. Ces faiblesses déparent jusqu'aux plus belles œuvres, comme la *Mise au tombeau* (Vatican). Et cependant, avec son arrangement compact, sa pantomime maladroite, avec son poids versé entièrement d'un côté, avec son impression de deuil brut et physique, c'est un des manifestes du XVIIe siècle. On reverra souvent ce Nicodème bourru, aux chevilles boueuses et nouées de varices, cette jolie Madeleine à la bouche béante de sanglots, essuyant de vraies larmes. Leur race va faire souche, et succéder dans l'art à celle de Raphaël. On retrouvera partout ce Christ cadavéreux, aux cuisses maigres et comme cannelées par la mort, ce corps creusé, sculpté, ciselé par l'agonie, ces membres aux contours tragiquement tordus. Songez à la *Mise au tombeau* de Titien, au Louvre (son modèle évident), ou même à celle de Raphaël, puis à celle de Rembrandt ou à son *Bon Samaritain*, et vous mesurerez le rôle de Caravage dans l'évolution du style et la morphologie de l'art.

LE CLAIR-OBSCUR. LA « MORT DE LA VIERGE ». — Mais cette révolution dans le domaine de la forme se complète par une seconde, plus décisive

encore, dans l'organisation intime du tableau et les formules du clair-obscur.

Le clair-obscur, c'est-à-dire l'art de rendre l'atmosphère visible et de



Cliché Braun et Cie.

Salvator Rosa. — Bataille. (Musée du Louvre.)

montrer les corps dans leur enveloppe aérienne, avait depuis cent ans ses précurseurs et ses apôtres (Léonard, les Vénitiens, Corrège). Caravage commença par imiter Giorgione et son charme doré. Mais il comprit bientôt que toute la clef du système consiste dans la lumière. De

la lumière il fait à son tour son abstraction. L'extraire de la pénombre, la dégager des choses éparses, et de l'état diffus la condenser en un rayon ; dessiner, modeler, peindre avec ce rayon, laisser plonger le reste dans une nuit profonde ; explorer les ténèbres à la lanterne sourde, creuser, éloigner, rapprocher, approfondir la toile, procéder par illuminations violentes sur un fond noir et faire de la lumière l'acteur principal du tableau : tel est le coup d'état exécuté par Caravage.

Les conséquences sont infinies. Jusqu'alors la peinture, pour déterminer l'intérêt, mettre un motif en évidence, construire, arrêter une scène, ne disposait que des ressources qui étaient celles du dessin. Convenances, équilibre, choix, tout se conformait aux règles d'une secrète architecture. C'était un art décoratif. Caravage est le premier Italien qui se soit moqué des usages du style monumental. On compte les fresques dans son œuvre ; ses lueurs perforantes éventrent la muraille. En revanche elles fournissent à la peinture moderne un principe inédit de composition. On reproche à Caravage ses ordonnances quelconques, ses masses pauvrement distribuées, ses groupes en tas ou dispersés : c'est ne pas voir que l'éclairage se charge de désigner les choses, et de faire à sa manière ce qu'on attendait autrefois de l'éloquence des lignes. La *Mort de la Vierge* (Louvre) est le premier exemple, sur une grande échelle, d'un tableau entièrement conçu et réglé par l' « effet ».

Poussin appelait ce tableau une « scène de domestiques ». Et il est exact en effet que ce système d'éclairage est étroitement solidaire des conceptions naturalistes. Rien ne prouve que Caravage ait affecté de peindre, comme on l'a dit, dans un caveau. La vérité est que la lumière est le seul moyen d'un art qui a renoncé à la pureté absolue de la forme, pour en souligner les vigueurs, en accentuer les caractères, créer autour d'elle un tissu d'accidents pittoresques. C'est ce que Caravage obtient par la suppression des fonds, et par l'usage fréquent des clartés artificielles, lampes, torches, etc. La peinture entre ses mains devient un art de noctambule, les figures surgissent du noir comme à la lueur d'un réverbère. Dans sa haine des séductions faciles du coloris, des laques, des bleus (les poisons de la palette, disait-il), il réduisit sa gamme à des teintes presque monochromes, et créa ce registre sombre et fuligineux dont la peinture resta si longtemps enfumée. C'est contre les méthodes inaugurées par Caravage que réagirent de nos jours les peintres du « plein air ».

D'ailleurs, en dépit de son goût pour la forme caractérisée, Caravage

n'est en général qu'un portraitiste de second ordre. Pas plus que les Carraches, il n'a le dessin individuel. Il manque à la fois de sympathie pour la vie intérieure et de pénétration ou de tact pour la saisir. Toute-



Luca Giordano. — Galatée. (Collection du duc de Devonshire.)

Cliché Hanfstaengl.

fois, lorsque le modèle s'imposait par des signes physiques très frappants, il a laissé des pages qui ne le cèdent à aucune autre. C'est le cas pour le portrait en pied d'*Alof de Wignacourt,* une des merveilles du Louvre, et qui tiendrait son rang, avec ses coruscations d'acier et ses damasquinures, son délicieux page chargé d'un casque à panache blanc

et chaussé de bas rouges, entre les maîtresses œuvres de Tintoret et de Titien.

Enfin, le clair-obscur même de Caravage est encore loin d'être un instrument parfait. Il manque d'intimité. Il reste à le perfectionner, à lui donner plus de transparence et de perméabilité, à en faire un fluide plus délicat et plus subtil, plus propre à exprimer, par la souplesse des ondes obscures, les lyriques émotions que l'âme reçoit des choses : ce sera surtout l'œuvre des grandes écoles du Nord. Il n'en est pas moins vrai que peu d'hommes ont eu dans leur art plus d'importance que Caravage. Cette importance est double. Il a, si l'on peut dire, démocratisé la peinture ; il l'a débarrassée de beaucoup de dédains ; il y a fait entrer plus de réalités que personne avant lui. Secondement, et corollairement, par l'emploi tout nouveau des lumières étroites et des grandes masses d'ombre, il offre à la peinture moderne, de moins en moins décorative, l'élément propre de son langage : le moyen de donner aux objets du monde sensible la saillie et la vie.

L'influence de Caravage. Salvator, Luca Giordano. — Caravage, de son vivant, fut terriblement attaqué. A cause de son imitation « simiesque » de la nature, Annibal Carrache le caricature sous les traits d'un homme velu, flanqué d'un nain, une guenon sur le genou ; Baglione l'appelle l'Antéchrist de la peinture. Ses tableaux sont retirés des autels comme scandaleux et impies. Pourtant aucun des Carrachistes n'échappa à son influence, à commencer par Annibal, dont le *Mangeur de lentilles* (Pal. Colonna) ou l'*Homme au singe* (Offices) montrent l'intérêt qu'il savait prendre, à l'occasion, aux divers caractères. (Une suite d'eaux-fortes d'après les types et métiers de la rue est encore plus précieuse, elle prélude à Callot, Rembrandt, etc.)

Caravage est la plus grande force artistique du temps. Tous la subissent. A partir de 1605, l'école bolonaise entière est, de gré ou de force, conquise par le maçon lombard. Chez le Guide, ce n'est qu'une crise. Mais chez Dominiquin, Guerchin, le naturalisme s'installe et règne victorieusement. Les imitations abondent dans toute l'Italie. A Sienne, c'est Rutilio Manetti (1572-1639), à Florence, c'est Christofano Allori (1577-1621), l'auteur de cette magnifique *Judith*, à laquelle Musset a consacré un poème. A Rome, ils sont légion : c'est Bart. Manfredi (1580 ap. 1617), Carlo Saraceni (1585-1625), qui poussait la copie du maître jusqu'à avoir, comme lui, un caniche noir, nommé Barbone, dressé à

toutes sortes de tours; ce peintre introduisit le naturalisme à Venise. Parmi les mieux doués et les plus regrettables, il faut encore nommer Domenico Feti (1589-1624), mort jeune, et dont on voit au Louvre une toute moderne figure de la *Mélancolie*.



Cliché Hanfstaengl.

Luca Giordano. — Vénus et Cupidon. (Collection du duc de Devonshire.)

Un des faits les plus curieux du XVIIe siècle italien, c'est le déplacement de l'activité esthétique. Le centre, la Toscane, est décidément épuisé. C'est le Nord (Bolonais, Génois et Bergamasques) qui prend la tête du mouvement. Et puis c'est le Midi (Napolitains et Calabrais) qui se me

à « bouger ». Cette éruption de la peinture à la Napolitaine est un signe des temps. Sur cette terre pelée et tremblante de solfatares, le naturalisme prit un caractère volcanique. C'est là que se perpétrèrent les pires brigandages de l'art. L'avènement de cette race de cuivre se marque déjà dans les noms : Pietro Novelli, le *Monrealese* (1603-1677), Maria Preti, le *Calabrese* (1613-1699). Le plus grand maître de l'école, Salvator Rosa (1615-1673), n'est encore qu'un aventurier de la peinture. C'était un échappé de séminaire: il gagna quelque temps sa vie, dans les *osterie* de Naples, à gratter sur le luth et à donner des sérénades. Puis il se mit à peindre, sans suivre d'autre école que l'école buissonnière. Muni de son carton et de sa boîte à couleurs, il explore les environs, les solitudes des Abruzzes, la Pouille, la Capitanate; pris par une bande de voleurs, il continue au milieu d'eux l'existence de hors la loi. Il fut également des insurgés de Masaniello.

A la fin de sa vie, il dut en regarder le début comme un rêve orageux. L'ancien bandit était devenu homme du monde, le roi de Florence et de Rome, et le paysagiste s'achevait en peintre d'histoire. Tout son passé s'exhale en images tumultueuses. Ce sont des chocs de cavalerie (Louvre), des scènes d'histoire tragiques (*Conjuration de Catilina*, Pitti), des évocations fantastiques (*L'Ombre de Samuel apparaît à Saül*, Louvre), des cauchemars farouches, comme le grand tableau où l'artiste se montre lui-même en proie à des Satyres (Rome, palais Chigi) : ce sont encore des eaux-fortes, où il burine d'un trait furieux des scènes de la vie militaire, ou évoque ces paysages, cette nature de chaos, qu'il peuple de centaures, de tritons et de monstres. Salvator est un des premiers qui aient vu la nature avec sa face de tempête, dans ses aspects affreux et ses bouleversements. Il en aime les convulsions, les escarpements, les crevasses, les arbres foudroyés, les précipices, les ruines. Sa couleur plombée semble toujours exprimer l'agonie de la lumière au milieu d'un ciel de simoun. Vers 1800, à l'heure de la vogue d'Ossian, sa gloire fut considérable. Mais ce qui le rend intéressant, l'inquiétude de l'esprit et l'inédit du sentiment, ne peut servir d'excuse à ses formes pleines de convention et de hasard, et souvent de la plus creuse emphase.

Mais l'âme napolitaine ne s'incarna jamais plus complètement que chez Luca Giordano (1632-1705), à qui ses conceptions subites et l'instantanéité de l'exécution valurent, parmi la foule des improvisateurs, le surnom de « *Fa presto* ». Naples, Venise, Florence, Madrid, regorgent des créations de sa verve intarissable. Rien ne lui coûtait. « *Fruscia, fruscia*,

che va buono » (brosse, brosse, cela va bien), lui disait son maître et il



Cliché Alinari.

Pierre de Cortone. — Plafond du Palais Barberini, à Rome, 1630.

brossa pendant soixante ans, sans arrêt, tout ce que l'allégorie, la fable,

l'histoire profane et sacrée, les poètes peuvent offrir de sujets à un peintre. Les deux fresques du Trésor de Naples, *Judith* et le *Serpent d'airain*, furent l'affaire de quarante-huit heures. L'énorme *Baptême des Japonais par saint François Xavier* (Naples) fut bâclé en trois jours. En un jour il peignit la grande *Mort de Sénèque* (Louvre). Parmi les soixante-cinq toiles, généralement colossales, que conserve de lui le Prado, il s'en trouve une qui est un « hommage » à Rubens. En effet, il devait se prendre pour un autre Rubens : mais il n'égale pas même un Piètre de Cortone. Ses premières œuvres affectent les brutalités et les tons d'asphalte de Caravage et de Ribera. Les dernières ont une espèce de charme caressant qui rappelle l'agrément diffus des poèmes de Métastase. Et quoique sans dessin et sans force, quoique absolument vides de sang et de beauté, elles font parfois illusion : c'est le plaisir tout pur de l'imagination. Ces pages si pauvres d'âme, de cœur et de pensée, respirent encore la grâce indestructible de la race.

CHAPITRE III

LES ÉTRANGERS A ROME

L'exode en Italie. — Le jubilé de l'an 1600 fut célébré avec une pompe extraordinaire. Trois millions de pèlerins accoururent. Giordano Bruno fut brûlé sur le Campo dei Fiori. L'œuvre de la Contre-Réforme réussissait au delà de toute espérance. Rome reprenait son rôle de capitale morale du monde.

Elle en était encore la capitale artistique. Au second tiers du xvie siècle, dans le grand crépuscule de l'art, on assiste à un spectacle curieux : c'est un dépaysement général des artistes, tous orientés vers ce pôle d'attraction universelle. De toutes les contrées transalpines, une procession ininterrompue de peintres entreprend le pèlerinage des grands sanctuaires de la Renaissance. Rome paraît la ville sainte et la Mecque de l'art. Bertolotti a fait trois volumes des noms de maîtres flamands, néerlandais, français qui vinrent en ces années s'installer dans la ville unique. Il semblait à ces braves gens, admirables de simplicité, que toute vérité se fût révélée une fois pour toutes sur cette terre bénie à quelques élus, et que la beauté ne devait plus être à jamais qu'un reflet du beau absolu, tel qu'on le voyait défini par ces hommes divins.

Les premiers venus furent, comme toute avant-garde, une génération sacrifiée. Ils arrivèrent trop tôt. Ils rencontrèrent Michel-Ange. Leurs œuvres valent à peine un regard. Elles sont ridicules, scolaires et, au fond, touchantes. Cependant la besogne de ces pauvres artistes ne fut pas inutile. C'est par eux que le langage de l'art se trouva élargi, et la forme taillée dans une plus riche étoffe. Ils rapportèrent chez eux des mannequins nouveaux qui remplacèrent les types surannés de l'imagerie gothique. Si Karel van Mander n'avait été à Rome copier Michel-Ange, son élève Frans Hals n'aurait jamais conçu la vie contemporaine avec le caractère grandiose qu'il lui imprima. Un agrandissement de la matière plastique, une

certaine « humanisation » des idées, l'acquisition d'un tour plus noble, plus libéral, voilà le bilan de ce travail trop décrié des romanistes. Le dessin de la figure, même dans les petites dimensions, se ressouvint toujours de ces premières études. Un « bonhomme » de Téniers ou de Terburg ne ressemble plus en rien à un personnage de Memline ou de Metzys. La grammaire des formes est à jamais changée. La période archaïque est close. Ces pédants du XVI[e] siècle rendirent à l'art des races du Nord un immense service : ils lui firent faire ses humanités.

La création du paysage. Paul Bril, Adam Elsheimer. — Peu à peu cependant, le culte de Michel-Ange commence à perdre de son empire. Les doctrines nouvelles s'élaborent. Les étrangers ne se bornent pas toujours à les recevoir toutes faites. Quelques-uns, au contraire, prennent une part inopinée à leur invention ou à leur développement.

C'est ainsi qu'une des plus précieuses conquêtes du naturalisme moderne, celle du paysage, fut accomplie à Rome même par une petite colonie d'émigrés, les frères Bril, Matthieu (1550-1584) et Paul (1554-1626), qui étaient des flamands d'Anvers, et un Allemand de Francfort, Adam Elsheimer (1578-1620).

Malgré Giorgione et Titien, le paysage est encore sans existence propre. Il n'a pas de vie indépendante. Nul n'oserait prétendre qu'un arbre est un motif d'intérêt honorable. Michel-Ange va jusqu'à proscrire la nature. « Des chiffons, dit-il, des cabanes, des champs bien verts ombragés d'arbres, des rivières, des petits ponts, ce qu'on appelle paysages : enfin une foule d'objets, dont un seul suffirait. » Les Bril en appelèrent de cette condamnation. On sait peu de chose de ces hommes qui arrivèrent à Rome avec leurs yeux du Nord pour découvrir ce dont personne ne s'était avisé encore : la beauté de la campagne romaine. La majesté des lieux, la noblesse des horizons, les divines forêts des monts de la Sabine, la vue du Tibre allant se perdre dans les marais d'Ostie, les aqueducs traînant leurs vertèbres géantes, tous ces aspects de la terre sacrée furent les maîtres de ces peintres. Ils semblent avoir peu produit d'après nature. Ils usèrent d'une méthode toute contemplative. S'imprégner de l'âme des choses, se peupler la mémoire de formes naturelles, s'ensemencer de visions, et puis laisser sortir de soi et s'agencer d'eux-mêmes les éléments ainsi absorbés, végéter, verdoyer, fleurir en imagination, et créer en un mot comme fait la nature : telle est leur théorie de l'imitation.

Leurs premières œuvres sont des mondes. Rien, dans l'histoire de

l'art (j'excepte naturellement les imitations du Guaspre) ne ressemble à ces fresques immenses de la salle des ducs, au Vatican (vers 1584), à celles des sacristies de Sainte-Cécile et de Sainte-Marie Majeure, aux



Cliché Braun et Cie.

Paul Bril. — Diane et ses nymphes. (Musée du Louvre.)

Quatre saisons du salon de l'Aurore, au palais Rospigliosi. C'est l'épopée de la nature, une cosmogonie exubérante du paysage. Toute la matière du genre s'y trouve à l'état vierge, avec une luxuriance de monde primitif. Ce ne sont plus, comme chez Patenier, des collections de motifs cousus de fantaisie, des panoramas composés de morceaux hétéroclites et résultant comme des hasards du kaléidoscope. On sent au contraire la présence

d'une conscience obscure. La profondeur des frondaisons, les masses des feuillages, le port et la tournure générale d'un chêne, son épaisse toison de lierres et de lianes, et la fraîcheur des bois et leur « vaste silence », sont chers à ce génie profondément sylvestre. Les exigences de la fresque, l'obligation de peindre vite sur l'enduit frais, la nécessité de faire large pour être décoratif, le conduisirent de bonne heure à résumer les formes; Paul Bril est peut-être le premier à qui les feuilles n'aient point caché la forêt.

Dans la seconde partie de sa vie, Paul cherche à extraire de cette *sylva rerum* les éléments d'une conception plus artistique du genre. Il abandonne les ambitions monumentales et s'attache à déterminer, en d'innombrables tableaux de chevalet, les lois du paysage. Limiter l'intérêt, faire choix d'un motif, l'encadrer dans les premiers plans, abaisser l'horizon, conduire la vue à l'infini par des lignes fuyantes, varier la proportion des terrains et du ciel, et donner pour objet au genre moins la représentation positive des choses, que l'expression elle-même de la poésie de l'espace, c'est un art où Paul Bril devance tout le siècle. Il a fixé la mise en scène du paysage classique, avec son système bien connu de « repoussoirs » ou de « coulisses ». Il est l'initiateur de Poussin et de Claude.

Ici, Paul Bril subit sans doute l'influence d'Elsheimer. Celui-ci ne s'exprima jamais que dans des tableaux fort menus, à l'ordinaire peints sur cuivre, et d'un fini de miniature. Mais ce sont les premiers essais d'interprétation de la nature comme image des états de l'âme. Le recueillement de ses vallées, ses collines richement boisées, empruntées à la *Campagna*, s'animent spontanément de scènes mythologiques. Et l'exiguïté du format, le précieux, le perlé du dessin, l'émail de la peinture, n'empêchent pas une grandeur de formes, qui explique que Rubens ait recherché l'amitié d'un tel maître.

Mais le grand moyen d'expression d'Elsheimer est la lumière. Il baigna de tendresse le clair-obscur de Caravage. La transition de l'éclairage brutal et crû à ombres fortes, aux suaves rayonnements de la poésie hollandaise, s'accomplit chez cet Allemand. Il chérit les dernières lueurs d'un jour à demi éteint sous la cendre du soir. Il fut vespéral et crépusculaire. Il hanta la nature à l'heure où les formes s'estompent, où les contours se simplifient, où l'âme des bois flotte, comme un chant mystérieux, sur leur cime indéterminée. Ses *Fuites en Égypte* (Munich, Dresde, Paris) comptent parmi les plus pénétrants « nocturnes » de la peinture.

Souvent à la clarté lunaire, mollement réfléchie par le calme miroir d'un



Elsheimer. — La fuite en Egypte. (Pinacothèque de Munich.)

Cliché Hanfstaengl.

fleuve, il oppose la faible étoile d'un feu de pâtres réunis en cercle pour la veillée. On écoute dans ses paysages comme un air de flûte élégiaque. Le pauvre homme, chargé de famille, lent à produire (d'où le petit nombre

de ses œuvres) fut fait prisonnier pour dettes et mourut dans l'extrême misère. Rembrandt s'est plus d'une fois souvenu de ce rare poète.

La descendance de Paul Bril et d'Elsheimer est immense. Ce sont les parrains de l'Albane. Les Carraches les imitèrent. Les beaux paysages d'Annibal (la *Pêche*, la *Chasse*, le *Concert sur l'eau*, tous trois au Louvre), avec leur coloris presque vénitien, sont peut-être de toute son œuvre ce qui se regarde aujourd'hui avec le plus de plaisir. L'auteur y cherchait sans doute sa revanche sur Caravage, qui noyait uniformément ses fonds dans des flots de bitume. Mais il appartenait surtout à une époque où l'homme cessait d'être pour lui-même un dieu, et où le culte du moi n'est plus l'idéal souverain. La personne moins énergique se laisse faire davantage par les choses. Elle n'existe plus dans le monde comme un empire dans un empire. La nature empiète sur l'art et finira par l'envahir. L'avènement du paysage est le signe d'un état nouveau, et comme d'un abaissement de tension dans la température morale.

Les peintres de genre. Pieter van Laer. — L'un des maîtres du Nord qui eurent le plus de vogue à Rome, est un maître de second ordre appelé Pieter van Laer. Il naquit à Haarlem vers 1590, passa vingt ans en Italie, revint dans son pays en 1640, et y mourut après 1658. C'était un petit homme bossu et contrefait : on le baptisa « *Bamboccio* ». C'est sous ce sobriquet qu'il est resté célèbre. Son nom est celui d'un genre. Il est le père des « bambochades ».

Son talent est d'avoir apporté dans les rues de la ville éternelle l'âme irrespectueuse et l'œil amusé d'un badaud. Il a regardé, avec le flegme hollandais, la racaille pittoresque qui grouille à l'ombre des ruines, sous les porches des palais fossiles ; il raconte, dans le style de l'anecdote, les plaisirs des guinguettes, les joueurs de boule ou de mourre (Dresde), le boniment étourdissant du vendeur d'orviétan (Cassel), les fainéantes occupations d'un peuple en perpétuelles vacances. Ce réalisme bon enfant n'a plus rien de la sauvagerie épique de Caravage. Les figures, de la taille de personnages d'album, sont croquées au vif et spirituellement colloquées dans de jolis paysages, où le léger principe roux d'Elsheimer tourne au bleu gris et au violet dans les ombres. Le dessin, loin de surfaire ou de grandir les choses, a plutôt des tendances comiques. On s'explique la surprise des amateurs italiens devant cet art narquois et cet aimable terre-à-terre. Pieter devint le centre d'un petit groupe original, les Berghem, les Lingelbach, les Karel Dujardin. Il

a ainsi son importance. Mais il faut avouer qu'elle est surtout historique.

Le rôle de Pieter est d'avoir aidé l'art italien à dégager de la peinture d'« histoire » toutes les variétés de la peinture de « genre ». On commença par un genre noble, la peinture militaire, qui devait avoir du succès en ce siècle de guerres. Ce fut la spécialité d'Aniello Falcone (1600-1665), l'« oracle des batailles », qui fut le maître de Salvator, et qui organisa, pendant la révolution de Masaniello, la fameuse Compagnie de la Mort. Michel-Ange Cerquozzi (1602-1660), « Michel-Ange des batailles », ajouta à cette branche guerrière divers sujets de chasse et de nature-morte. Ce sont les premiers Italiens qui soient demeurés absolument étrangers à l'art religieux. Benedetto Castiglione (1616-1670), de Gênes, traita en toiles colossales les ménageries, les bergeries, les poissonneries, toute l'Arche de Noé pittoresque de Paul de Vos et de Snyders. La majestueuse abstraction de la Renaissance n'avait connu l'art et la vie que sous une forme absolue. Le XVIIe siècle rompt les digues de toutes parts, et précipite dans la peinture le torrent des réalités.

Conclusion. — Ainsi, de 1580 à 1610, une transformation profonde s'opère dans les arts. On peut dire qu'à la mort d'Annibal Carrache et de Caravage, toutes les formules de la peinture moderne sont arrêtées. Le style et les idées sont prêts. L'erreur a été de considérer ce moment comme un âge de décadence. Il s'agit au contraire d'une véritable rénovation. Tous les liens sont décidément rompus avec le passé. Le naturalisme triomphe. Une ère nouvelle s'ouvre. La peinture s'organise enfin comme peinture, elle dispose, au moins en puissance, de toutes ses ressources ; elle détermine son domaine, s'enhardit de plus en plus à se passer des lignes, à se servir du ton plutôt que de la forme et, pour poétiser les choses, elle invente le clair-obscur. Les genres se multiplient. L'art se fractionne et s'analyse pour égaler la richesse elle-même de la vie et s'adapter à tous les aspects du réel. Le vocabulaire s'enrichit d'une foule de néologismes, la syntaxe s'ordonne suivant des règles inédites, la langue dans son ensemble devient plus pittoresque, moins guindée et plus personnelle. Dans ce grand siècle mélomane, la peinture elle-même parle le langage des émotions.

Ces traits généraux conviennent, à peu d'exceptions près, à tout le XVIIe siècle. Ils sont déjà tout définis chez les « éclectiques » et les « naturalistes ». Au fond, ces deux écoles se ressemblent plus qu'elles ne le

veulent; elles travaillent dans le même sens. Ce sont leurs méthodes et leurs œuvres que rencontrent les artistes des autres pays venus à Rome en masse. En fait, Raphaël et Michel-Ange n'ont plus un disciple authentique. La personnalité dominante est celle de Caravage. On voit à la fois l'Espagnol Ribera (1588-1656) et le Hollandais Honthorst (1590-1654) figurer à sa suite dans l'école italienne sous les noms de « Spagnoletto » et de « Gherardo delle Notte ». Valentin (1591-1632) demeure indivis entre la France et l'Italie. Theodor Rombouts (1597-1637) se classe à volonté à Anvers et à Rome.

Ainsi Rome, la Rome baroque, la Rome de 1600, est la grande source de la peinture du siècle. De tous les points du monde, on court s'abreuver à ses leçons. Et alors, on assiste à un spectacle unique. De cette éducation uniforme résulte une conséquence inattendue : l'éclosion des grandes écoles nationales. C'est Ribera qui fonde à Naples la peinture espagnole. Et en 1610, un an après la mort d'Annibal et de Caravage, l'année de l'*Aurore* du Guide, Rubens, ayant passé huit ans en Italie, vécu à Mantoue, à Venise, à Rome, à Gênes, suivi au jour le jour tout ce grand mouvement d'où sort la peinture moderne, rentre dans son pays et publie le manifeste de l'école flamande : l'*Érection de la Croix*, de Notre-Dame d'Anvers.

DEUXIÈME PARTIE

PEINTURE FLAMANDE

I. Les prédécesseurs de Rubens. Les romanistes, les réfractaires. — II. Pierre-Paul Rubens : sa vie, son œuvre, son génie. — III. Les contemporains de Rubens : Crayer, Jordaens. Les Animaliers : Snyders, Fyt. Antoine van Dyck, sa vie, son œuvre. — IV. Le genre : Téniers, Brauwer, Ryckaert. Le paysage : Siberechts. — V. L'école de Liège, la décadence.

CHAPITRE PREMIER

LES PRÉDÉCESSEURS DE RUBENS

L'école flamande. — Au xve siècle, la peinture flamande existe seule en face de la peinture italienne. Elle est même, à tout prendre, sinon plus glorieuse ou plus féconde que sa rivale, du moins plus répandue et plus universelle. Elle comprend en effet, d'abord, toute œuvre d'art peinte en deçà des Alpes. L'individualité allemande ou française, à plus forte raison hollandaise, ne s'y distingue encore que par quelques nuances. Il y a plus; l'Espagne, avec les Deux-Siciles, ne sont que des provinces pittoresques des Flandres. Enfin, entre Bruges et Venise, les relations d'affaires instituent de bonne heure un commerce artistique. Ainsi la manière flamande, avant la Renaissance, se trouvait en honneur par toute la chrétienté.

Avec le xvie siècle, la situation change. Jusqu'alors l'Italie devait aux Pays-Bas autant qu'elle leur avait prêté. Elle ne pesait en tout cas dans l'art, que du poids de ses œuvres personnelles et de sa propre autorité. La découverte de l'antique vint tout à coup lui en donner une presque surnaturelle. Elle parut investie d'une révélation. Le Nord se précipite pour la recevoir à son tour. Ce fut, du jour au lendemain, la fin de la primitive école de Bruges. Dans le Tibre et l'Arno, l'art flamand trouva son Léthé. L'antique agit alors sur le monde moral, comme le plus

prompt des dissolvants. Il y eut des victimes. L'Allemagne ne réussit pas à se refaire un art, ni selon l'humanisme, ni en dehors de l'humanisme. Il est vrai qu'elle prit sa revanche en musique.

Mais cette besogne destructive, ce vandalisme de la Renaissance eurent leur côté salutaire : ce fut de libérer de l'alliage gothique et de mettre à découvert le tempérament artistique de chaque peuple. L'événement du siècle est la constitution des monarchies organisées. L'Europe politique se précise dans la chrétienté. Les consciences nationales s'éveillent. Un progrès parallèle se dessine dans l'art. Les linéaments principaux des grandes écoles européennes apparaissent.

Au même moment, Bologne promulgue les conditions et publie les premiers exemples de la peinture nouvelle. Cet art, étudié sur place par une multitude d'étrangers, propagé au dehors par ses missionnaires Jésuites se répand avec une force d'expansion inouïe. C'est lui qui va régner, à son tour, sur tout l'Occident. En même temps, il est si souple, si divers, si ample et pourtant si docile, de principe si impressionnable ou si impressionniste, qu'il va pouvoir convenir aux races les plus différentes, répondre à leurs besoins intimes, traduire leurs idées spéciales, s'acclimater partout, se faire à tout, suffire à tout. Au latin raide et scolastique, succède l'ensemble des langues vivantes. Le vaste diocèse pittoresque de Bruges se sépare en nationalités indépendantes : de ses débris vont naître des écoles espagnole, hollandaise, française et, la première de toutes, une nouvelle école flamande, celle d'Anvers.

Le XVI[e] siècle. Les romanistes. — Le XVI[e] siècle n'a pas laissé en Flandre un seul grand nom. Entre ce qui précède et ce qui suit, les mémoires demeurent écrasées. On dirait un trou noir entre deux siècles de génie. En réalité, c'est un âge étonnamment fécond. Il n'en est guère de plus actif, de plus laborieux, de plus vraiment utile, ni qui offrît peut-être plus de procès à revoir et de jugements à réformer.

Le fait qui domine tout, et parfois cache tout, c'est le prodigieux attrait de l'Italie. Toute la peinture gravite autour de Rome. « Rome, la ville illustre, la belle séductrice, tant ornée d'œuvres d'art, qu'elle semble créée pour les peintres » (*van Mander*). Quiconque y a vécu, est sûr d'en rapporter un style « qui passe en excellence l'ancienne manière néerlandaise » (*ibid.*). Tous y courent : J. Gossaert, de Maubeuge, dit « Mabuse » (1470-1520 ?), Bernard van Orley, de Bruxelles (1490-1542) et Coxie (1499-1592), Michel Coxie, qui se fait appeler Raphaël Coxie, car

il peuple ses œuvres de morceaux de l'*École d'Athènes*. Puis c'est Pierre Coucke, d'Alost (1502-1550), Lambert Lombart de Liège (1505-1566) combien d'autres? Tous partent, ou presque tous, et quelques-uns ne reviennent plus. On reconnaît à peine ces transfuges sous leurs noms travestis : Giov. Stradano (J. van der Straet, 1523-1605), un peintre de chasses et de paysages historiés, qui vécut à Forence ; Paul Franchoys, dit Franceschi, (1540-1596), élève et collaborateur de Tintoret, Pietro Candido (P. de Witte, 1548-1628), architecte, peintre et sculpteur. Celui-ci mourut à Munich, où il joua un grand rôle à la cour de Bavière. Nous retrouverons plus loin, un de leurs prédécesseurs, P. Campana (P. de Kampeneer, 1503-1580), un Flamand qui peignit à Bologne, à Rome et à Séville. Et l'on a déjà vu quelle place tint à la tête de l'école bolonaise ce « Dionisio Fiammingo », dont le vrai nom était Calvaert.

Aussi, lorsqu'on accuse les « italianisants » d'avoir renié leur pays, on méconnaît le caractère historique de la race, et sa fonction essentielle dans l'évolution de l'art : d'être le peuple migrateur, les « mobiles » ou les nomades de la peinture, les vulgarisateurs et les colporteurs des idées. Les ambassades de Rubens (Jean van Eyck a déjà rempli une mission analogue) ne sont que la forme officielle de cette loi de nature. C'est ce qui explique l'un des traits les plus remarquables de l'art flamand dans son ensemble : le manque d'intimité et la forme oratoire qui, dès l'origine, le distinguent de ce qui est hollandais.

Aucun art n'est plus clair, moins embarrassé, plus direct. Cette carrure, cet aplomb, cette jactance de santé et de confiance en soi ont toujours enchanté et converti les peintres. Il n'y a pas d'école, dans les trois derniers siècles, ou l'on ne trouve, avec plus ou moins d'évidence, la trace du ferment flamand. Et si l'Italie enseignait à chagriner le style, à châtier, à raffiner et à quintessencier, les Flamands, au contraire, sont les indispensables professeurs d'optimisme ; partout ils vivifient, fécondent la peinture.

Or ces qualités de verve généreuse, cette éloquence de terroir qui seront les vertus du génie de Rubens, se montrent déjà distinctement dans les œuvres des romanistes. Il ne fallait pas moins que ce tempérament imperturbable, aussi étonnant de souplesse que de vitalité, pour avoir si tôt fait de digérer la Renaissance. En quelques années, ces maîtres ont compris le parti à tirer des leçons de l'Italie. Les statures grandissent, les horizons s'abaissent, les groupes s'épais-

sissent et s'étoffent, forment autour du drame un chœur à plus d'échos et de retentissements. Le nu fait son entrée en scène dans un art jusqu'alors fort vêtu, c'est-à-dire qu'on va distinguer entre le costume et l'habit, et que la draperie est conçue dans son usage pittoresque, soit comme tache colorante, soit comme élément d'expression. En deux mots, on s'avise du pouvoir de la forme. De l' « ancienne manière néerlandaise », on conserve l'esprit vigoureusement naturaliste, on rejette les modes archaïques et surannées. Ainsi se poursuit le rôle artistique de la race, sorte d'élément vagabond et assimilateur, créé pour l'absorption des idées étrangères, pour en éliminer les principes nuisibles, corriger les abstractions par sa robuste vie, ranimer à ce contact la santé et la force où elles risquaient de s'anémier, et disséminer par le monde les œuvres et les exemples.

Les œuvres. Floris, de Vos, Francken, Veenius. — Tout ce qui prépare Rubens, l'annonce et y conduit, n'a pour ainsi dire qu'un intérêt impersonnel. On voit se forger peu à peu le style de Rubens, et l'on mesure ainsi sa grandeur véritable. Car Rubens, comme la plupart des grands maîtres, n'a pas créé sa langue. Il en a trouvé les formules à peu près toutes faites. Ce qui lui est propre, c'est de l'avoir parlée avec génie.

Ainsi considérées, ces œuvres métissées du Nord et du Midi prennent une valeur de préface. On s'amuse d'y rencontrer sous des dehors ultramontains, pas toujours les meilleurs, tant de marques souvent incongrues de l'humeur indigène. C'est ce qui arrive, par exemple, à ce Frans Floris (1517-1570), peintre, sculpteur, en son temps nommé l' « Incomparable », et qui eut le dangereux honneur de former 150 élèves. Il fut le Vasari d'Anvers. Il y installa un maniérisme prétentieux et glacial. Et cependant sa *Chute des Anges* (Anvers, 1554) montre, à travers toutes les corruptions du style, un fond de tempérament original et rebelle. Le naturel du crû se démasque et s'en donne tout son soûl en turbulences infernales.

Cet art un peu hybride fit événement dans l'école. Un de ses premiers résultats fut de désorganiser la palette flamande. Floris substitua au goût des substances opulentes, celui du travail mince et des matières lisses. Son élève Martin de Vos (1532-1603) fit un pas de plus. Il travailla plusieurs années à Venise sous Tintoret. Il lui emprunta sa manière d'analyser un ton, de le diaprer, de l'iriser, de le soutenir dans les ombres, de le déteindre dans la lumière. Avec Ambroise Francken (1542-1616), on voit poindre un soupçon de perspective aérienne. Son

Martyre des saints Crépin et Crépinien (Anvers) est déjà un morceau



Cliché Hermans.

Francken. — Martyre des saints Crépin et Crépinien. (Musée d'Anvers.)

largement populaire. Les deux patients liés tête-bêche sur le chevalet, la douleur furibonde des écorcheurs surpris dans leur besogne, leurs cris, leur frayeur, leurs culbutes, les costumes bariolés des gardes espagnols,

toute cette scène est rendue avec une puissance vulgaire, mais qui montre l'Anversois pur sang.

La génération suivante est celle des maîtres de Rubens. La légende s'est emparée de la figure de Van Noort (1562-1641). Sur la foi de la magnifique eau-forte de van Dyck, et aussi par contraste avec le caractère bien connu de Veenius, Adam est devenu un personnage haut en couleurs, de manières incultes, à trogne de Gargantua. Sa truculente roture s'oppose à l'aristocratie un peu exsangue de Veenius. Mais ce n'est là que du roman. On sait peu de chose de van Noort. Le fameux *Denier de Saint-Pierre*, à Saint-Jacques d'Anvers, qu'on lui prête, sans titre bien certain, n'aurait de prix, en tout cas, que par sa date, qu'on ignore.

Otto van Veen, qui se faisait appeler Veenius (1558-1629), est en Flandre avec Frans Floris la personnalité la plus brillante du XVIe siècle. En plus d'un sens, avec une moindre envergure, ce Leydois est une première ébauche de Rubens : ingénieur d'Alexandre Farnèse, organisateur attitré des fameuses « entrées » princières (une spécialité d'Anvers), peintre des archiducs, doyen du cercle des Romanistes, il ne parut pas au-dessous de sa faveur et de sa gloire. L'Italie, où il fut l'élève de Taddeo Zucchero, est loin d'avoir étouffé en lui, comme on l'a dit, l'âme de sa race. Son *Portrait en famille* (Louvre, 1584) en est la preuve.

Veenius n'a point de génie. Mais l'excellence de sa culture, l'intelligence exquise le gardent de tomber dans le commun. Ses types de jeunes femmes sont d'un Quentin Metzys qui aurait bien senti Raphaël et Corrège. Plusieurs sont adorables. Enfin Veenius a des dons charmants de coloriste. Son *Mariage de sainte Catherine* (Bruxelles, 1589) est le premier exemple d'un morceau de peinture décidément flamande. La palette vénitienne achève de s'acclimater à Anvers. Le ton moins sourd, la pâte plus miroitante et plus nacrée, plus de lumière diffuse, moins de rigueur dans les ombres, un essaim de petits anges flottant là-haut dans la clarté, une tenture jaune, en demi-teinte, chiffonnée dans les branches : il y a là tous les éléments, formulés cinquante ans d'avance, de la *Sainte conversation* du tombeau de Rubens à Saint-Jacques, l'un des plus précieux et le dernier de ses chefs-d'œuvre.

Les familles d'artistes. — Parallèlement à cette grande tradition religieuse et historique, il s'en développe une seconde, d'habitudes plus familières, mais également riche et déjà plus originale, comprenant toutes

les variétés du portrait et du « genre », et qui va conduire à Téniers, comme l'autre à Rubens.

Cette nouvelle tradition se résume au XVIe siècle dans deux ou trois familles. Les familles d'artistes forment un des traits principaux de la physionomie artistique de la Flandre. C'est ainsi que pendant cent ans de 1540 à 1667, il y a succession de Francken en ligne directe. Il y a de même des Claeis, des de Vos. Le fait est toutefois plus fréquent et plus significatif parmi les peintres dont nous parlons. Rien ne prouve mieux la nature particulière de l'art aux Pays-Bas. La peinture était un métier, une industrie comme les autres. Un genre demeurait la propriété d'une famille, en vertu de contrats tacites qui équivalent à nos brevets. Ces brevets se léguaient de père en fils à défaut du talent, qui n'est pas objet d'héritage, mais qui importait beaucoup moins que le nom ou la marque de fabrique ; ils pouvaient se communiquer à des tiers par mariage : ils faisaient partie de la dot des filles. C'est ainsi qu'il y eut alliance entre les Brueghel, les van Balen et les Téniers, entre G. Coques et David Ryckaert. Snyders et P. de Vos, son beau-frère, réalisent un trust domestique de la peinture d'animaux. Si l'on voit les élèves rechercher si souvent la fille de leur maître (c'est le cas de Jordaens, qui épouse Catherine van Noort), ce n'est pas seulement que la vie en commun favorisait le roman entre les jeunes gens : il y avait encore des intérêts de boutique, et l'espoir d'un établissement comprenant un fonds de commerce et une clientèle.

Ces mœurs antiques et bourgeoises, si contraires à nos idées modernes sur l'individualité en art et la liberté du génie, expliquent la magnifique et tranquille fertilité de cette admirable école. La peinture flamande ressemble à une belle exploitation maraîchère. Chaque domaine se cultive de père en fils. Pas un coin n'est laissé en friche, pas un lopin abandonné avant d'avoir produit tous ses fruits. Les dons personnels comptent moins que la continuité héréditaire du travail. Les générations les moins douées ont leur rôle dans l'œuvre commune. Elles conservent les méthodes à transmettre à leurs descendants ; elles amassent un capital de génie pour un représentant plus heureux, qui sauvera de l'oubli une lignée d'ouvriers obscurs. L'école d'Anvers nous offre le modèle d'une sage entente des lois de l'hérédité, c'est-à-dire de la vie, dans leur application à l'art. C'est le principe de fixité, d'économie quasi rurale, qui permit à la Flandre de remplir sans danger sa mission internationale. Ces familles fortement constituées

formaient, si l'on peut dire, un laboratoire naturel, l'appareil vraiment digestif par où les éléments les plus hétérogènes finissaient par s'incorporer à la substance flamande. Le tempérament national, assuré de la sorte dans sa cohésion intime, pouvait sans inconvénient essayer de tous les alliages. Et d'autre part les peintres, une fois imprégnés de cet esprit de corps, n'avaient plus rien à craindre du cosmopolitisme. Partout ils demeuraient invariablement flamands. Ce double mouvement de flux et de reflux, de nutrition et d'expansion, d'absorption et de propagande, qui est la loi de l'école flamande, est une conséquence de cet organisme tout spécial des familles d'artistes.

Le portrait et le genre : les Pourbus, les Brueghel. Le paysage. — C'est ainsi que le portrait, avant l'école issue de Rubens, est un peu le fief des Pourbus. Cette famille considérable semble originaire de Gouda, en Hollande : ce point n'est pas indifférent. Le pur Flamand est rarement un portraitiste de nature. L'ancêtre de la race, Pierre (1510-1584), établi à Bruges et gendre de Lancelot Blondeel, laissa dans les églises de sa ville d'adoption de bons tableaux, qui ne valent pas les figures de donateurs qui ornent leurs volets. C'est un portraitiste éminent. Ses œuvres se distinguent par une facture lisse, un peu vitrifiée, aux noirs sévères et denses, par un modelé scrupuleux, et par une sobriété grave. Son fils François le Vieux (1540-1580) eut les qualités de son père, moins l'austérité. Il y a chez ces deux maîtres une dignité surannée, un goût des tenues empesées, des cossues et fortes étoffes, des linges, des manchettes, des béguins éclatants de blancheur parmi des noirs compacts, qui donnent à leurs portraits un air honnête d'autrefois. Ils retardent évidemment sur l'heure de la Renaissance. Cette habitude de famille se transmit encore au dernier et au plus brillant des Pourbus —, François le Jeune (1569-1622), un courtisan qui devança Rubens chez les ducs de Mantoue et chez la reine de France. François exécuta toutefois pour Vincent de Gonzague une commande qui n'avait rien de puritain : la fameuse *Chambre des beautés*, Panthéon féminin, formé des images de toutes les dames vivantes ou défuntes en odeur de galanterie, espèce de musée général de l'amour, ou sérail en peinture à l'usage d'un prince fatigué. Il s'acquit ainsi une renommée de peintre mondain. Henri IV ne voulut poser que devant lui, et l'artiste demeura ensuite au service de la Régente. Ses portraits durement glacés, aigrement peints, d'allure héraldique, sont bien inférieurs à ceux de son aïeul. Ils devaient plaire justement par

leur air d'apparat. Pourbus est un des créateurs du portrait officiel du XVIIe siècle.

Le « genre », en revanche, fut le monopole de la famille Brueghel. C'est une des plus fécondes et des plus vivaces qu'on ait vues. En deux cent cinquante ans, de 1525 à 1771, on compte vingt-cinq peintres du nom. Le patriarche de la tribu, Pierre le Vieux, dit Brueghel le Drôle, était un des esprits les plus originaux de son temps. De ses deux fils, l'un, Pierre II (1564-1637), n'est que le copiste de son père, et ne dut son surnom de Brueghel d'Enfer qu'à son goût des vagues Tartares et des flammes de Bengale qui rougissent communément l'horizon de ses paysages. Le cadet, Jan Brueghel (1568-1625) est au contraire un des artistes les plus divers et les plus parfaits de son siècle. Dans ses formats toujours menus, et qui se ressentent d'un apprentissage de miniaturiste, ce fut un peintre universel. Fleurs et fruits, paysages, figures et animaux, fable, histoire, pas une branche de l'art qui lui soit étrangère. Tout ce qu'il touche se change en une charmante féerie aperçue, dirait-on, par le petit bout de la lorgnette. Cette peinture est, dans tous les sens, une peinture « précieuse ». C'est le goût d'un temps qui a mis l'histoire romaine en rondeaux. On se disputait ses ouvrages (54 à Madrid, 32 à Dresde, 31 à Schleissheim, 26 à Munich). Membre de l'académie littéraire « la Violette », il était devenu fort riche, possédait deux maisons. Et la recherche de sa mise, son goût des belles étoffes valurent à ce peintre heureux son surnom : Brueghel de Velours.

Quant au paysage, ses progrès sont des plus hésitants. Si Gilles de Coninxloo (1544-1606) rapporta d'Italie un mâle reflet de Paul Bril, un Josse von Momper (1564-1635) s'attarde aux rêveries enfantines de l'autre âge. Sébastien Vranx, d'Anvers (1573-1647), fit beaucoup cependant pour réduire l'art à une meilleure observation de l'atmosphère et des espèces végétales ; mais c'est surtout un bataillliste, « unique, dit van Mander, pour rendre la fumée du canon », et ses fins paysages clairs ne servent que de décor à des échauffourrées et à des escarmouches.

Un dernier genre, qui vient à se détacher du paysage, est le tableau d'architecture. Mais tandis qu'autrefois il se proposait l'étude de la perspective linéaire, ou même positivement celle des « ordres » de Vitruve, il prend désormais pour objet l'analyse de l'atmosphère dans un milieu donné, et pour ainsi dire en vase clos. Cette étude fut poursuivie par deux familles différentes, celle des Steenwijck et celle des Peter Neefs, petits maîtres dont toute l'existence se passa, de père en fils, à épier les

effets des rayons et des ombres à travers les vitraux de la cathédrale d'Anvers.

Résumé. — Tel est, dans son ensemble et ses directions multiples, le riche tableau de cette école, si magnifiquement laborieuse et active, au moment où paraît Rubens. Ni les misères de la guerre, ni la persécution religieuse, ni les révolutions, les répressions et les massacres, ne semblent interrompre, ou seulement troubler, cet immense travail. Jamais le génie flamand n'a été aussi occupé qu'en cette fin du xvie siècle. Dans tous les genres, c'est un bouillonnement d'idées, une fermentation de vendange dans la cuve. Le moût est âcre et vert. Les mélanges dont il est coupé y sont encore mal fondus. Mais le crû est abondant, et déjà sent son terroir. Rien ne ressemble moins à une léthargie que cette période si méconnue. De Quentin Metzys à Veenius, deux générations ont suffi pour changer l'idéal, bouleverser le vocabulaire, renouveler la poétique et sauter à pieds joints du moyen âge aux temps modernes. Ce qui s'était passé ailleurs en deux longs siècles, se précipite en soixante ans. Les forces sont ici plus jeunes, la sève plus fraîche, le goût moins contenu, la critique moins sévère. C'est pourquoi l'explosion y sera aussi plus brillante. Et ce qu'on a vu tout à l'heure s'élaborer en Italie, à Bologne et à Rome, dans l'école des Carraches, va prendre son expression définitive en Flandre, dans la plus haute figure de la peinture moderne : Rubens.

CHAPITRE II

PIERRE-PAUL RUBENS (1577-1640)

Sa vie, son caractère. — Il naît en plein drame, en exil, à Siegen, bourg de Westphalie, le 28 juin 1577. Toutes les ruines politiques, religieuses, domestiques présidèrent à sa naissance. Son père, un lettré, un savant, spirituel et faible, avait tout compromis ; sa mère réussit à sauver tout, même l'honneur. Revenue à Cologne, puis à Anvers après la mort de son mari, Mme Rubens laissa ignorer le passé. Son fils même n'en sut rien. Il se croyait né à Cologne.

A dater de ce jour, la vie de Rubens se développe avec le mouvement et la croissante splendeur d'un astre. A dix ans, il est à l'école ; à treize, dans les pages d'une comtesse ; à quatorze, dans les ateliers. A vingt et un, le voilà maître. Mais il est moins pressé de produire que de s'instruire encore et de se compléter. Le 9 mai 1600, Rubens monte à cheval et part pour l'Italie. A Venise, un gentilhomme de la cour de Mantoue l'engage au service de son maître. Il y passe huit ans, bien voulu de ses princes, mieux encore des prélats, des amateurs et des artistes, visite Florence, Milan, Gênes, fait trois séjours à Rome, et prélude même en 1603 à sa carrière diplomatique par une première mission à la cour de Madrid. Enfin à trente ans, rappelé à l'improviste par la mort de sa mère (19 oct. 1608), il revient de cette longue excursion d'études presque en triomphateur, laissant derrière lui vingt œuvres comme monuments de son passage, rapportant pour trophées une collection unique de tableaux, de marbres, de médailles, et enfin la formule d'un art national, « le plus vaste comme surface, le plus extraordinaire en ressources de tous les arts connus » (*Fromentin*).

Dès lors, pendant trente-deux ans, on assiste au progrès de cet admirable génie. Pas une défaillance, une équivoque ou un écart. Toutes les audaces, et il ose de plus en plus à mesure qu'il avance, il les relègue

dans son art : toutes les tâches, et les plus écrasantes ne sont pas de taille à l'étonner, il trouve moyen d'y suffire par la régularité merveilleuse et la discipline du travail. A peine de retour à Anvers, il commence par s'établir et par se marier. On ne le voit plus qu'en ménage, assuré dans ses habitudes, ses affections et ses devoirs, avec sa première femme jusqu'en 1626, avec la seconde après 1630. Et que ne doit-il pas, comme homme et comme artiste, à ces êtres charmants, son Isabelle et son Hélène ? Nul n'a aimé la femme, nul ne l'a peinte mieux que lui; et c'est une des raisons de son « humanité ».

A-t-il eu un rôle politique ? Un intermède de quatre ans, une diversion à son veuvage, voilà tout ce qu'il faut y voir. Dans ses voyages à Paris, de 1621 à 1624, il a connu la cour, la reine, Richelieu, Buckingham ; mais seule la triple mission en Hollande (1627), à Madrid (1628) et à Londres (1629) mérite vraiment le nom de mission officieuse. Il y convenait par sa grande mine, sa science des langues, par ses talents qui plaisaient aux princes amateurs, et aussi parce qu'un peintre ne tirait pas à conséquence. Et pourtant que ne manquerait-il pas, sans ces années de voyages et de relations royales, à la gloire de Rubens et à son universalité ?

D'ailleurs, et quelque soit le lustre de sa vie, Rubens au fond est un bourgeois, un grand bourgeois d'Anvers. Ses ancêtres sont des tanneurs, des droguistes, des apothicaires. Il pourrait se marier dans l'aristocratie ; il préfère des beautés de condition moyenne. Il vit sur un pied magnifique. Son hôtel du Wapper est célèbre à Anvers. C'est que Rubens a besoin de se sentir au large. Mais il n'y met ni vanité ni ostentation. Il conserve la vue nette et pratique des choses. L'art même ne lui fait pas oublier les affaires. Son atelier est bien un atelier, une fabrique. Et Rubens, à l'occasion, saura dans ses écrits faire le théoricien, traiter du coloris, de l'imitation des antiques et de l'influence des astres sur les tempéraments. Mais, le pinceau à la main, ce « curieux » devient un autre homme : il ne s'embarrasse plus de rien, il peint et s'exprime sans plus. Il est en lui de se résoudre vite, de se tourmenter peu, de vivre largement sur son fonds et de se relever d'une faute par un chef-d'œuvre. Peu d'artistes se sont fait non seulement moins de scrupules, mais une telle force de leurs redites. Autant qu'une poétique, cet art splendide est une pratique. Rubens en toutes choses est de la grande espèce. Il est encore du XVI[e] siècle, il peint comme il eût commandé sur les champs de bataille. Chez lui le sang-froid, le coup d'œil, la décision prompte, la certitude de la main

sont des qualités de l'homme d'action transformées en qualités de l'art. La façon même d'imaginer, les conceptions claires et subites, l'activité universelle des personnages dans cette œuvre, tout révèle les énergies d'un



Cliché Braun et Cie.

Rubens. — La descente de Croix. (Cathédrale d'Anvers, 1612.)

âge vigoureux, où la vie de l'esprit n'a pas divorcé de l'autre et surtout ne s'est pas hypertrophiée à ses dépens.

Équilibre, pondération de toutes les facultés, tel est le grand trait de Rubens. Tout en lui s'explique par là. Sa fécondité prodigieuse n'est plus

que le chef-d'œuvre de l'ordre et de l'hygiène morale. Tous les matins, Rubens est debout à quatre heures. Il entend la messe, puis tout en peignant, se fait lire ses auteurs favoris et « il n'est pas moins attentif à la lecture qu'à son travail ». A cinq heures, dans la belle saison, il se fait seller un cheval. Sa table réunit quelques amis, le bourgmestre Rockox, Geværts, Moretus, des philologues, des érudits, dans un entretien substantiel, plein de faits, d'un tour un peu stoïcien, ce qui est la philosophie des « honnêtes gens » de ce temps-là. Ou bien Rubens s'occupe de sa correspondance : il est en commerce régulier avec toute l'Europe littéraire et savante. De nos jours, il serait de trois ou quatre académies, et celle des Inscriptions serait aussi bien son fait que celle des Beaux-Arts. S'élever au-dessus de sa profession, s'y rendre tous les jours supérieur, ouvrir sans cesse son horizon, entretenir en soi, cultiver l'homme ; savoir se modérer, obliger tout le monde, tenir son rang partout, être à sa place n'importe où, aussi bien à la cour que devant son chevalet : cette excellence du régime, cette administration admirable de toute la vie, celle de l'esprit et celle du cœur, comme du travail et des affaires, voilà le plus bel exemple que nous ait laissé Rubens; on comprend le mot de Spinola, que dans un pareil homme le moindre mérite était le talent de l'artiste.

Il était beau, d'une beauté virile et fine, avec un air de jeunesse qu'il retint jusqu'au dernier jour, et un soupçon de coquetterie dans ses vêtements noirs et ses feutres à larges bords, qui n'est qu'une grâce de plus chez ce peintre toujours épris. Sa vie se distribue de la façon la plus heureuse : deux périodes de vaste labeur, avec deux entr'actes de voyages et de galas à travers les grandeurs artistiques et mondaines. Tout lui profite, rien ne l'altère, honneurs, fortune, succès, ni femmes. Il en eut deux, toutes deux charmantes, deux fils qu'il vit grandir et deux enfants plus jeunes qui furent le sourire de son arrière saison. Tout chez lui se passe au grand jour. Il eut un palais, de beaux livres, des tableaux qui le délectaient, des chevaux qu'il montait le soir. Il avait à la fois de la piété et de la vertu, du cœur et de la raison : bon chrétien et bon humaniste, catholique sans trouble et païen sans remords. Il avait toutes les corrections, hormis une seule, celle du goût : et de là vient qu'il put produire sans angoisse comme sans efforts, sans découragement ni orgueil. C'était une âme enthousiaste avec sérénité, inspirée et intelligente, ardente sans tourments ni orages. Jusqu'à la soixantaine il vécut sans autre misère que les deuils inévitables, et il les ressentit avec toute la tendresse d'une sensibilité exquise en sa décence. La goutte qui l'attaqua sur la fin, l'emporta

brusquement, sans humiliation ni déclin. Elle lui laissa toutefois le temps de se reconnaître et de faire son sacrifice, comme il fit tout le reste, avec lucidité. Il mourut à soixante-trois ans, le 30 mai 1640, laissant la plus vaste des œuvres sorties du cerveau d'un penseur, l'un des plus glorieux héritages dont s'enorgueillisse un pays. Au total, un de ces hommes qui font honneur à l'homme et l'une de ces vies qui font aimer la vie.

Les maitres de Rubens. — Des trois maîtres que Rubens eut avant l'Italie, le premier, Tobias Verhaecht, un paysagiste, ne compte pas. Les deux autres, Van Noort et Veenius, se ressemblent, quoi qu'on ait inventé pour les distinguer; d'ailleurs Rubens ne fit que passer chez Van Noort. Ainsi, ce brelan de maîtres se réduit au dernier. C'est à Veenius seul que revient le mérite de cette éducation insigne; et Veenius était de tout point digne d'un tel honneur. Mais nous n'avons plus rien de Rubens avant 1600. Tout ce qu'on écrira de plus est pure conjecture.

On peut dire toutefois qu'après son stage chez Veenius, Rubens était préparé à comprendre les Italiens. Il y a plus. Veenius est le contemporain des Carraches. Il fait de son côté à Anvers, ce que les trois frères exécutent puissamment à Bologne (et l'on ne peut oublier, sur leur école même, l'action des Kampeneer et des Calvaert). En arrivant en Italie, Rubens se trouvait donc en pays de connaissance.

Son premier arrêt, à Venise, déclare tout de suite ses instincts et ses préférences. C'est encore Venise qu'il rencontre à l'Escurial, où sont les plus beaux Titiens du monde. Désormais il ne verra plus qu'à travers ce prisme coloré. Sans doute il ne néglige aucun enseignement : il copie Mantegna, pour l'archéologie savante de son *Triomphe de César;* Léonard pour sa merveilleuse analyse d'une situation morale; Michel-Ange pour l'anatomie et la vie titanique qu'il inspire à ses héros. Le maître qu'il consulte le moins, en somme, c'est Raphaël. En revanche, Corrège est un de ses favoris. Il lui prend ses figures planantes, ses scènes à la volée, ses visions fuyantes là-haut dans les nuages (Plafonds des Jésuites d'Anvers et de Whitehall). Enfin, beaucoup plus qu'on ne l'a dit, Rubens est Bolonais. Ses deux derniers séjours à Rome (1605 et 1607) datent des années mêmes où y opèrent à la fois Caravage, Annibal, Dominiquin, le Guide. Tout son système pittoresque, sa conception du pathétique, ses principes d'éclat et de luxe, l'animation du geste, l'exaltation du ton, le mouvement partout, les contrastes partout, l'impression générale de violence et de vie, tout annonce en Rubens le plus grand des « baroques ».

La Flandre, boulevard de l'Église dans le Nord, avec ses voisinages huguenots sur trois côtés, ses Jésuites à l'intérieur, son régime espagnol, avait de bonnes raisons pour être la patrie d'un tel art.

Toutes ces forces se pressent, à les faire éclater, dans ses premiers ouvrages. Il y a pléthore et cohue. La page est obstruée. La scène, par un mouvement naturel, s'épanche en largeur comme un fleuve (*Baptême du Christ*, Anvers, 1606, *Adoration des Mages*, Madrid, 1609). Dans ce dernier tableau, l'encombrement est tel, que Rubens dans la suite n'aura qu'à en extraire par blocs, à en tirer comme d'une carrière les cinq ou six *Adorations* diverses de Bruxelles, d'Anvers et de Paris.

Ajoutez à l'ampleur des masses, celle de chaque forme prise en elle même. Les statures sont presque toujours colossales. Il y a même dans le dessin une certaine outrance et comme un flamboiement de style (*Saint Georges*, Madrid, 1606), des tempêtes de draperies, de crinières, de panaches, des houles de muscles, une agitation extraordinaire des lignes, qui trahissent au premier regard l'exaltation de la pensée. Mais il y a toujours, dans l'irrésistible entraînement qu'exerce ce génie, quelque chose de rassurant, la santé, l'équilibre, et surtout la bonté foncière et le bon sens.

Mais rien ne vaudrait une bonne étude des copies de Rubens. On s'expliquerait comment ce style chargé d'éléments composites, le moins châtié et le moins « fait » de tous, est cependant le plus vivant et le plus personnel de tous. C'est que Rubens aborde les maîtres en égal. Il se sent des droits naturels sur toute la peinture. Le répertoire entier des ressources de l'art est son bien propre. Il dispose de tous et personne ne lui impose. Il démembre Michel-Ange et le refait à son usage (*Résurrection des morts*, 1606; *les Réprouvés*, 1614; *Petit* et *Grand Jugement*, 1616, Munich; *Jugement*, Dresde, 1618). Une comparaison essentielle à cet égard s'offre dans cette salle du Prado où l'on voit côte à côte le *Premier péché* de Titien et sa copie faite par Rubens. La beauté de Titien est celle de l'antique. L'ensemble est presque sculptural à force de solidité. Pour Rubens, le même corps fourmille d'accidents infinis : le contour est moins fixe, le modelé tressaille, s'analyse en facettes, se bleuit ou s'empourpre par endroits avec le cours du sang ; la vie semble exprimée à l'état de fluide ; les dessous affleurent, l'épiderme a des transparences et des miroitements, la chair se couvre de nacrures par où elle participe à l'atmosphère environnante : et il lui vient de tout cela,



Cliché Hermans.

Rubens. — Communion de saint François. (Musée d'Anvers, 1629.)

(Comparer ce tableau avec celui du Dominiquin, la dernière communion de saint Jérôme, p. 17).

jusque dans l'immobilité, on ne sait quel air plus actif qui la fait paraître en sueur.

Songez aux dix-neuf Titiens de ses collections, à ses vingt et une copies de sa main d'après Titien; comptez ses dix-sept Tintorets, ses Bassans et ses Veronèses et, sans chercher ici ce que leur doivent ses *Bacchanales* ou ses mythologies, ses *Fêtes de Vénus* et ses *Jardins d'amour*, ou sa *Bataille des Amazones* à la *Bataille de Cadore*, ne regardons que sa palette, pour lui demander en quoi elle dérive, en quoi elle se distingue de celle de Venise. La couleur y paraît d'abord moins concentrée, plus simple en son principe et plus légère en sa teneur. La gamme est aussi résonnante et plus claire. Les tons, rarement unifiés par des dessous solides, s'accordent délicieusement par le jeu des surfaces et l'orchestration des reflets. Tout le tableau vibre et chatoie. La matière, toujours abondante, est copieuse sans excès, généreuse sans enduits inutiles, jamais gluante, jamais trop sèche, toujours conduite avec esprit, sans mystères, sans longues préparations et sans préliminaires, point fatiguée, point tracassée, et conservant partout son imperturbable fraîcheur.

Il va de soi qu'il n'atteignit pas d'emblée cette perfection exquise. Au début la palette a des aigreurs et des opacités. Les couleurs, quoique très vives, sont comme neutralisées par des contacts trop violents. Les timbres sont plus divers, l'ensemble moins sonore. C'est par degrés seulement que Rubens parviendra à l'entière maîtrise de sa langue, laissera dans son jeu plus d'air et de caprice, apprendra l'usage calmant et savant de sa gamme grise, et utilisera davantage, sous la mince coulée du liquide colorant, le brillant du panneau résistant et poli. Rien n'est plus surprenant que l'économie des ressources chez ce maître éclatant. Et de là vient précisement le luxe de Rubens : car sa palette, si réduite quant au nombre des éléments, est la plus riche en couleurs simples. Et, dans l'extraordinaire faste d'un tableau de Rubens, ce qu'il y a de plus admirable, c'est la sobriété, la distinction des moyens, la légèreté inspirée des opérations de la main, l'étendue d'un clavier dont il frappe si peu de notes mais qu'il attaque parfois aux deux extrémités ; enfin, la brosse la plus alerte et la plus expéditive, jamais noyée, jamais chargée, trouvant toujours à son service la dose de substance nécessaire, toujours émue ou amusée, insistant, effleurant, selon que la chose vaut ou non qu'on y insiste, voltigeant et se tirant toujours des situations les plus risquées par l'à-propos d'une touche heureuse.

Telle est cette langue magnifique, la plus belle sans doute qu'ait parlée

aucun peintre, sinon la plus touchante ou la plus poétique. Les défauts mêmes y sont à ce point la condition du reste, qu'on ne peut plus les regretter. L'abus des formes boursouflées, l'emphase, le goût théâtral tiennent si évidemment à la manière de peindre, qu'on ne saurait les juger à part de la peinture. Même avec le crayon, il peint. L'école de burineurs qu'il a formée à son usage, Pontius, Wosterman, Bolswert, de Jodde, a mérité le nom d'école coloriste. Et dans ses tableaux même, qui ne sait ce que sa couleur fait pardonner à son dessin, quand il se néglige, y ajoute quand il est parfait ? Enfin elle est la conséquence d'une certaine conception des choses. C'est elle qu'il nous reste à essayer de définir. Et l'on ne reprochera pas à Rubens son « éclectisme », ses emprunts, ses efforts pour avoir à sa disposition le vocabulaire le plus complet et le plus riche trésor de formes, si cette conception est elle-même la plus compréhensive qu'ait jamais entrepris d'exprimer l'art de peindre, et si son objet n'est rien moins que d'embrasser et d'égaler la vie.

L'ŒUVRE DE RUBENS. — Rubens a-t-il eu un programme ? Dans quelle mesure est-il libre du choix de ses sujets ? Et, quel que fût son goût pour telle ou telle « matière », n'était-il pas dans l'habitude d'en « laisser maître celui qui fera les frais ? ».

Rubens n'est pas un homme qui a conçu un plan et délibérément l'exécute dans toutes ses parties. C'est un peintre, et un peintre de son temps, c'est-à-dire un grand ouvrier prêt à toutes les besognes. Allégorie, portrait, paysage, fable, histoire ancienne ou moderne, profane et sacrée, tout lui est bon. Il a la tête universelle. Et ceci déjà est unique. Dans un siècle et dans un pays où chaque peintre a son enseigne et se verrouille dans sa boutique, Rubens seul est illimité, il déborde sur tous les genres, les pratique tous et les a tous.

Sans doute son œuvre « actuelle » (au sens anglais du mot) dépend des circonstances. Peut-être n'a-t-il tenu qu'aux Pallavicini qu'il eût à peindre l'*Histoire de Décius Mus*, comme à Louis XIII qu'il eût à faire l'*Histoire de Constantin*, à Marie de Médicis l'*Histoire de la reine*, à d'autres l'*Histoire d'Achille* ou les *Triomphes de l'Eucharistie*. Mais cette variété de travaux suppose chez l'artiste des aptitudes immenses, une étendue de facultés au moins égale d'avance à la diversité et à l'ampleur des tâches.

A partir d'un certain moment, son œuvre entière est enveloppée ou contenue dans son cerveau. Elle vit confusément en lui. *Die noctuque*

incubando : telle est sa devise latine. Elle veut dire que toute œuvre de lui est une œuvre longtemps vécue, nourrie et comme couvée. De là l'instantanéité de l'improvisation. De là aussi l'unité de Rubens, et cet air de famille que présentent entre elles toutes ses créations. Car malgré les répétitions, il n'y en a pas de plus variées et de plus continuellement « autres ». Néanmoins toutes ces compositions se ressemblent, comme des frères et des sœurs, malgré les différences qui les individualisent, réalisent avant tout le type de la race. C'est en ce sens que l'œuvre de Rubens est véritablement un « monde ». Toutes les parties en sont étroitement solidaires ; elles soutiennent entre elles des rapports qui, pour n'être pas ceux de l'unité logique, n'en rendent que plus sensible la parenté profonde.

Après cela, Rubens pouvait bien ne pas peindre l'*Histoire de Décius* ou l'*Histoire d'Achille*, plutôt que celles d'Hector, de Coriolan ou de Brutus ; mais ce qui était impossible, c'est qu'il ne « sortît » pas un jour, d'une façon ou de l'autre, tout son homérisme et toute son archéologie. De même c'est pur hasard si, des deux *Vies* contemporaines qui lui furent commandées, celle de Marie de Médicis et celle de Henri IV, une seule, et la plus ingrate, s'est vu exécuter ; mais ce qui était fatal, avec le tour d'esprit et la carrière de Rubens, c'est que le moment vînt pour lui de s'expliquer sur la société et la vie de son temps. Enfin rien ne « nécessitait » le *Saint Liévin* ou le *Saint Pierre*, le *Saint André* de Madrid ou le *Saint Thomas* de Prague, pas plus (dans le genre profane) que *Cimon et Iphigénie*, ou que les *Filles de Cécrops et le fils d'Erechtée* : mais tout, en revanche, exigeait que le maître exprimât la dévotion de son siècle, fît des martyres et des « miracles », des exorcismes et des « gloires », comme, d'autre part, qu'il résumât l'humanisme d'alors, et flattât le goût du public pour les mythes savants et les riantes nudités. Voilà ce qu'entend Rubens en faisant son « métier » de peintre : n'avoir ni préjugés, ni règles, ni « art » proprement dit, rien de ce qui risquerait d'amoindrir le champ de ses idées ou de restreindre le domaine de ses représentations ; mais être simplement de son temps, en vivre énergiquement la vie et, ayant reçu d'ailleurs les plus sublimes dons de l'imagination, laisser s'épancher librement, à son heure, à son aise, l'intarissable flot du torrent créateur.

Un seul maître depuis Giotto peut être comparé en ce sens à Rubens. Titien, lui aussi, a prétendu tout dire et donner une image complète de la vie. Mais il cherche davantage encore à en faire de l'art, et ses œuvres les plus parfaites trahissent les tourments et les angoisses du « style ».

C'est même ce qui explique le petit nombre des ouvrages dans cette longue vie d'octogénaire. Rubens, en quarante ans, en produit plus de deux mille. Ce besoin de la beauté, inhérent aux Italiens, a seul empêché l'Italie d'avoir son Rubens dans les Carraches ou le Guide. Leur malheur est de n'avoir été que des artistes. Ils se font de leurs talents une aristo-



Cliché Hanfstaengl.

Rubens. — L'enlèvement des filles de Leucippe. (Pinacothèque de Munich.)

cratie et un mandarinat. Grands esprits, certes, et beaux esprits, mais ils ont le tort de s'y complaire et de ne pas aimer la vie. En un mot, la manie de l'art a fait d'eux des pédants. C'est en quoi l'absence de goût, de morgue et de système est chez Rubens, comme chez Shakespeare, une condition du génie ; de même que son histoire, ses relations, ses ambassades, sa science, sa correspondance, ses collections, sa bibliothèque, ses mariages sont autant d'éléments de la grandeur de l'homme, qui à son tour explique la grandeur même de l'œuvre.

Les grandes œuvres de Rubens. — Cette œuvre étant ce qu'elle est, c'est-à-dire formant un tout, un ensemble vivant, n'ayant de sens que par sa masse, et dont toutes les parties sont en quelque sorte simultanées, il s'ensuit que la chronologie y devient indifférente. Du jour où Rubens revient de Rome et publie coup sur coup son double manifeste, l'*Érection de la croix* (1610) et la *Descente de croix* (1612) de la cathédrale d'Anvers, il existe déjà tout entier et n'a plus grand progrès à faire. La main deviendra plus rapide, la palette perdra ses tons sourds, la couleur se fera de jour en jour plus légère, plus spirituelle et plus sensible ; mais rien ne changera quant à la nature de l'esprit et au caractère des choses. Tout au plus peut-on observer dans la première carrière du maître (1609-1625) une proportion plus grande de peintures religieuses, et dans la dernière (1630-1640) une abondance contraire de sujets voluptueux, mythologiques et païens. Mais une telle division n'a rien de rigoureux.

Voici d'ailleurs pour en finir la liste, je ne dis pas des chefs-d'œuvre de Rubens, mais de ses ouvrages capitaux depuis le double triptyque d'Anvers.

I. 1618. — *Histoire de Décius Mus*, dix compositions à reproduire en tapisseries (Vienne, Lichtenstein).

II. 1619. — *Miracles de saint Ignace et de saint François Xavier* (Vienne).

III. 1620. — Quarante peintures pour l'église des Jésuites à Anvers. L'*Assomption* du maître-autel est à Vienne. Les trente-neuf plafonds comprenaient les deux Testaments ; c'étaient les « Loges » de Rubens et celui de ces travaux dont il demanda le plus haut prix. Tout a péri dans l'incendie de 1718. Mais dix-sept des esquisses, dont l'artiste s'était réservé la propriété, sont conservées à Vienne, Gotha, Dulwich, Bruxelles (coll. Willems) et au Louvre.

IV. 1621-1625. — *Histoire de la reine Marie de Médicis*. Vingt et une compositions pour la galerie du Luxembourg, réunies depuis 1900 dans un salon d'honneur au Louvre.

V. — *Histoire de Constantin*. Douze cartons de tapisserie exécutés pour Louis XIII. Les douze esquisses faisaient partie de la galerie d'Orléans. Il n'en subsiste plus que trois à Paris, coll. Bischoffsteim, à Philadelphie, coll. Johnson, et à Londres, coll. Wallace. Une suite complète au Garde-Meuble. Gravée par Nicolas Tardieu.

VI. 1626. — *Triomphes de l'Eucharistie*. Quinze cartons de tapisserie,

de proportions géantes, commandés par l'Infante Isabelle pour le couvent de Loeches. Deux de ces cartons sont au Louvre, quatre à Londres (duc de Westminster). Six esquisses se trouvent au Prado.

VII. 1628. — *Histoire de Henri IV*. Commandée en 1622 en « pendant » à l'*Histoire de la Reine*. C'est un de ces ouvrages qui enflammaient Rubens et lui tenaient le plus au cœur; il y avait là, dit-il, « l'étoffe de dix galeries » comme celle de Médicis. Mais après la Journée des Dupes le travail fut abandonné. Des six compositions en train en 1631, deux seulement sont conservées (aux Offices, la *Bataille d'Ivry* et l'*Entrée du roi à Paris*). Trois autres esquisses à Berlin et à Vienne, coll. Lichtenstein.

VIII. 1629. — *Apothéose de Jacques Ier*. Six plafonds pour la grande salle de Whitehall à Londres. C'est l'œuvre de Rubens qui rappelle le plus les conceptions de Véronèse au palais des Doges. Elle a par malheur fort souffert.

IX. 1631. — *Histoire d'Achille*. Huit cartons de tapisserie. Les esquisses originales passèrent, à Paris, en 1855, à la vente Collot (cf. les admirables pages de Delacroix, *Journal*, II, p. 69 sqq.). Une seule, la *Mort d'Achille*, s'est retrouvée depuis ; elle est à Berlin.

X. 1635. — Entrée du Cardinal-Infant à Anvers. Il s'agissait ici de décorer une ville entière : arcs et chars de triomphe, trophées, allégories, symboles, portraits, scènes mythologiques, une prodigieuse dépense d'architecture et de pittoresque. Rubens eut sous ses ordres, pour en venir à bout, tout ce qu'il y avait alors de peintres à Anvers. Ses esquisses sont dispersées un peu partout (Pétersbourg, Vienne, Anvers, Dresde, Aix-la-Chapelle). C'est dans ces pages, surtout celles qui présentent des fantaisies d'architecture, qu'on saisit le mieux les rapports de Rubens avec les baroques, un Borromini ou un Bernin.

XI. 1638. — Décorations de la Torre de la Parada et du Buen Retiro exécutées pour Philippe IV. Cent dix-huit peintures, tirées des *Métamorphoses* d'Ovide, furent expédiées par Rubens le 11 mars de cette année. Le plus grand nombre fut détruit lors du sac de la Torre par l'archiduc Charles en 1710. Le reste est recueilli au musée de Madrid.

XII. 1639. — Dix-huit nouvelles peintures, dont le *Jugement de Pâris* pour le roi Philippe IV. La série ne fut pas terminée.

Ce sommaire, qui ne comprend que les grandes « suites » de Rubens, et où il faut intercaler la foule des œuvres détachées, suffit peut-être à donner un premier aperçu et comme un prospectus général de son acti-

vité. Avec quelle jalousie d'ailleurs le temps s'est plû à dépécer ces larges cycles, ou même à les anéantir ! La galerie du Luxembourg n'est véritablement connue que du jour où le Louvre a pris l'initiative d'en restaurer l'ensemble dans toute sa majesté : ce fut une révélation. Que serait Raphaël sans les Stances, Michel-Ange sans la Sixtine ? Si grand que soit Rubens, nous ne le connaissons qu'à l'état de débris. On ne le saisit que par morceaux. On ne voit plus que sa valeur réside dans le tout. Et comme ce tout ne procède d'aucune esthétique déterminée, mais d'une ambition générale de représenter la vie, on perd ainsi la seule raison qui rende compte de Rubens. Par là au contraire il s'explique tout entier : sa vie, ses méthodes, l'abondance inouïe et l'unité de son œuvre, et jusqu'à la nature de son dessin et de sa couleur, qui ne sont avec leurs « défauts » et leurs formes expéditives, qu'une façon plus frémissante de rendre les aspects de la vie.

Le naturalisme de Rubens. — A le prendre ainsi dans l'ensemble de sa production, Rubens est le plus grand de tous les naturalistes. « Il se soulageait, écrit Taine, en créant des mondes. » Allégez encore l'expression, ôtez-en toute trace de tension, de trop-plein, de malaise ; Rubens à la fécondité, la facilité d'émission, et presque l'inconscience d'une force de la nature.

Mais il existait pour l'esprit, au siècle de Rubens, une manière d'échapper aux conditions du réel et aux limites du contingent. L'humanisme, c'est le nom de cette poétique, était la forme même de toute haute idée, on croyait et plastiquement on avait raison, que le corps humain nu, athlétique et beau, était le dernier mot de la nature et de l'art. Se faire « ancien », c'était concevoir la vie dans l'éternité de ses lois et dans leur majesté : c'était se la représenter dans sa pureté première, avant toute correction et tout amendement, vierge et dans l'état de grâce ingénu de nature. Le naturalisme de Rubens est en fonction de son humanisme. Mais personne dans les temps modernes n'a, par un instinct du génie, conçu l'existence sous des traits plus spontanément héroïques. C'est pourquoi Delacroix le compare à Homère.

Cette vie, dont Rubens porte en lui le modèle, est assez puissante pour suffire à toutes les manifestations de l'histoire et du drame. Comme elle est une en son principe et identique à elle-même sous ses mille apparences, il s'ensuit que les époques s'effacent. Rubens, du même pinceau et de la même haleine, marie des figures idéales et des figures

réelles, deux cardinaux et Mercure nu. (*Réconciliation de la reine*, Louvre).



Cliché Alinari.

Rubens. — Naissance de Louis XIII. (Musée du Louvre.)

La mer est toujours la patrie des Tritons, des Sirènes ; leurs jeux se

mêlent au tonnerre que crache la gueule des canons. (*Débarquement de la reine.*) Rien ne sent moins l'anachronisme, la froide allégorie. Toutes ces formes sont contemporaines, le même sang circule dans leurs membres. Henri IV le soir de ses noces monte sur son nuage et devient Jupiter. Le *Gouvernement de la reine*, c'est l'Olympe et quel Olympe ! le plus beau qu'il y ait dans l'art, comparable seulement à tel *Hymne* de Ronsard ou au *Satyre* de Hugo. Non loin de là, la *Fuite de Blois* est un nocturne digne de Shakespeare. Aussi l'invention de Rubens est-elle la plus vaste qu'on ait vue. Son personnel comprend des rois et des princesses, des matelots, des gentilshommes, des prélats, des soldats, son peuple et sa noblesse, toute la société présente, et ses Orientaux, ses Nubiens, ses Arabes, toutes les races humaines, la multitude des fils de Sem, de Cham et de Japhet ; puis les héros de jadis, patriarches, mages, apôtres, Césars et centurions, évêques et consuls, martyrs et chevaliers, les trois ou quatre histoires dont se compose notre passé ; enfin le monde fabuleux, la faune des ægipans, des nymphes, des silènes, tout ce qui pullule dans les bois, se tapit dans les antres, s'écoule avec les sources, et ce qui brille encore sur le front des hautes cimes, rayonne dans la clarté, éclate avec la foudre, et vingt mille figures réfractent dans son œuvre l'âme de l'univers. Il agrandit encore ce spectacle sans pareil par le décor dont il l'entoure : perspectives de paysages où bleuissent des villes entières, création incessante d'architectures, d'ordres rustiques, de bossages, de portiques, de pilastres et de colonnades, ruissellement de soies, de velours, de brocarts, luxe des chapes, des simarres, des tiares et des dalmatiques, froissements d'armures et de cuirasses, ondulations d'étendards, butin inépuisable de trônes, de trépieds, d'amphores et de jarres à parfums, profusion de tapis de Smyrne et de Khorassan, et souvent, au fond de la scène, un grand pan de pourpre tyrienne jeté sur des branchages. Et le naturalisme du peintre roule pareillement dans son cours les hommes et les choses.

On en revient toujours avec lui à cette vieille image d'un fleuve, qu'on voudrait renouveler et rafraîchir à son usage. Personne n'a senti comme lui que la vie est une chose fluide, liquide, indéfiniment transformable, unique cependant et foncièrement originale à travers ses métamorphoses. Aucun peintre n'a consacré plus de tableaux à l'enfance. Aucun n'accorde plus d'importance à la vie animale. Pour quelques-uns, son œuvre se réduit même à cela : « Rubens, la vie organique : Rembrandt, la vie intérieure. » C'est la formule de Michelet. Elle est

incomplète et injuste. Ce qui est vrai, c'est que personne n'a mieux compris les conditions physiques de l'existence, sur quel terreau de matière repose et s'épanouit notre être supérieur. Tous les instincts essentiels, ceux de la subsistance, de la conservation, de la procréation, la faim, la guerre, l'amour, tous les appétits bruts que la culture raffine sans les émousser, que la morale musèle mais ne supprime pas, se déchaînent, ruent, hennissent et bondissent dans son œuvre. Ses formidables *Chasses* n'expriment que cette furie de vivre et de tuer, cette fatalité du meurtre pour la possession de la terre, appelée par la science moderne la concurrence des espèces, et que la poésie antique traduisait par les mythes des vainqueurs de monstres. A côté de cette loi farouche d'écrasement et de domination, se place son correctif, peut-être son dérivé, non plus destructeur, mais fécond : le rut des sens, nouvelle fureur qui jette le satyre incendié sur la blanche et fuyante proie (*Nymphes et satyres*, Madrid), accouple au fond des bois le monstrueux bétail (*Amours des centaures*, Londres, Roseberry) et livre dans le crépuscule la passante attardée aux entreprises du pâtre (*Le Croc en jambe*, Munich). Parfois de telles frénésies s'emparent d'un peuple entier : et c'est le printemps de la *Kermesse* et de la *Ronde* (Louvre et Prado). Et on ne voit que trop ce que de telles peintures ont fatalement d'excessif, sinon de grivois ou de libertin. Mais encore n'offrent-elles rien que de « naturel ». Et, si elles expriment deux ou trois des grandes fonctions de la nature, elles sont donc à leur place dans une représentation naturaliste de la vie.

Naturaliste, Rubens l'est encore par sa conception de la forme et la santé invariable que respire son art. La nature n'est pas le rachitisme ou la difformité, c'est l'épanouissement des forces dans l'être sain. Dans cette création immense, on rencontre à peine un infirme. Ses malades, ses épileptiques et ses agonisants ont encore des formes superbes, on ne sait quelle grâce herculéenne. De toutes les tares physiques, il n'admet que l'obésité : Silènes ventrus, Bacchus adipeux, aux jambes avinées, dont la marche précipitée par le poids de leur coffre ressemble à une série de chutes. Mais, à l'ordinaire, rien n'égale la vigueur de sa race. Ce sont des hommes de chair et d'os, sanguins et bien portants, des femmes aux corps fleuris, aux hanches opulentes et à la tête étroite. Ils sont « nature » et ils sont « peuple ». Avant tout, ils sont admirablement construits pour l'action. Pas une once de matière en eux, pas une cellule qui ne soit gorgée de sève, et n'ait en quelque sorte sa congestion de volonté. Leurs forces accumulées jaillissent en décharges irrésistibles.

Le dessin ondule et ondoie, le contour fond, les ombres s'abrègent, les plans se multiplient, tout se rapproche de l'instantané. La charpente même est élastique : les jambes ont une courbure, une inflexion d'arc, qui même au repos, annonce la détente prochaine. Les classiques faisaient de l'inertie une condition du beau. Elle n'existe plus chez Rubens. Ils exprimaient la vie à l'état de puissance. Rubens la voit à l'état d'acte. Une tempête de mouvement emporte ses personnages. Toute son œuvre agit, court, gronde, menace, attaque ou fuit. C'est une animation, un branle universels. Jusque dans les scènes calmes, les conversations sacrées, il ne se tient pas d'introduire une figure impétueuse, un saint Georges militaire et hirsute (*Madone* de Saint-Jacques, Anvers). C'est ce qu'on entend quand on parle de la « popularité » de Rubens. Chez lui, on manque un peu de retenue ou de tenue. On y gesticule, on y hurle, on y vocifère, on s'y bat. On n'y connaît point de langueurs, on y vit bon jeu, bon argent. Tout y est tonique et fortifiant. Et ces caractères de santé, d'énergie et d'activité sont encore chez lui autant de formes du naturalisme.

C'est ce qui donne à son œuvre une double apparence de vulgarité et de monotonie. Quant au premier point, il faudrait décider si c'est affaire au peintre qui se propose de peindre la vie, d'être plus délicat ou plus dégoûté qu'elle. Il ne mérite pas davantage le reproche d'uniformité. En fait, aucun art ne présente une telle variété de types et, dans la dilatation générale des formes, ne dispose de plus d'espèces. Jamais peintre n'a fait sentir à quel point un vivant diffère d'un vivant, ni, dans le même être, la succession des personnes diverses, cette éclosion d'organes nouveaux qui de l'adolescent fait l'homme et une femme d'une vierge (Voir Marie de Médicis dans le tableau de son mariage et celui de la *Naissance de Louis XIII*). Nul n'a joué plus complètement de l'instrument humain. Indépendamment du sujet et de tout intérêt précis, l'œuvre de Rubens est encore la collection la plus riche et la plus émouvante des phénomènes et des contrastes de la vie : depuis le vagissement de l'enfant nouveau-né jusqu'aux spasmes de l'agonie, de la virilité de bronze de l'homme fait à la pulpe charnue qui rend les femmes désirables ; depuis le geste de combat, l'irruption du soldat armé, l'élan du pugiliste ou du gladiateur, jusqu'à l'écrasement du vaincu déchiré et hurlant sous les griffes de la bête féroce ; depuis la placide candeur d'un front de jeune fille jusqu'aux rugosités de la vieille édentée, et depuis la floraison de l'être jusqu'à sa destruction, au cadavre disloqué, exténué, blafard, bleui

à ses extrémités, que nul n'a rendu comme lui dans ses élégances spéciales et ses accents tragiques, dans tout le désastre d'une forme que la



Cliché Hanfstaengl.

Rubens. — Danse villageoise. (Musée du Prado à Madrid.)

vie a trahie. De la naissance à la mort, Rubens comble tout l'intervalle. Et par cette étendue de la gamme vivante, son œuvre est au plus haut degré naturaliste.

Mais le monde physique, le monde des sensations, des impulsions et des instincts, est loin de l'occuper tout entière. L'homme moral n'est pas moins du domaine de Rubens que l'animal humain. Il avait, a-t-on dit, toute la nature sous la main, « sauf les plus hautes cimes ; toutes les inspirations, excepté les plus nobles ». Sans doute on trouverait dans le monde du beau trois ou quatre chercheurs d'absolu plus inquiets que lui des éternelles vérités. Et il y a dans l'âme des profondeurs et des coins d'ombre où Rembrandt seul est descendu. La différence est que ces grands hommes avaient un « idéal », et Rubens n'en a pas. Mais n'ayant d'autre objet que de représenter la vie, c'est donc à la vie seule qu'on doit le comparer.

La question n'est plus de savoir si la nutrition tient trop de place dans son œuvre, mais si elle en occupe une moindre dans le monde. Ce n'est plus d'apprécier la qualité religieuse de l'âme de Rubens, mais de reconnaître si la nature est véritablement païenne, et comment sur ce fonds de brutalité primitive vient se greffer la vie mystique. Ce n'est plus de savoir quelle est sa conception personnelle de l'amour, et dans quelle mesure elle est sensuelle ou idéale, mais en quelles proportions, dans la nature humaine, l'antique attrait des sens se mêle peu à peu de sentiments supérieurs et se trouve capable de raffinement et de culture. Dans ces limites, pas une œuvre n'est égale à celle de Rubens. C'est le « trésor du romancier et le magasin du psychologue ». L'évolution entière des sentiments humains y tient, depuis le balbutiement jusqu'au déploiement de la plus riche spiritualité. On voit le désir élémentaire se tempérer par degrés de respect, de pudeur. Le cri de la passion sauvage finit par le murmure galant des amoureux. On entend le blasphème des bourreaux et la prière des martyrs. Il y a la tuerie et il y a la pitié. De l'instinct sanguinaire et de la luxure triomphante jusqu'au renoncement, à la tendresse et au pardon, le cycle moral est au complet, et il n'est pas une corde de la lyre intérieure dont ce profond musicien n'ait su tirer un son.

Il passe pour matériel, trivial, porté (au moins par goût de peintre) à la mangeaille, à la ripaille, conforme au type truculent et conventionnel du Flamand. Et cependant, en un jour d'inspiration charmante, il peint la romanesque *Andromède* de Madrid, un des duos d'amour les plus ravissants qu'on ait faits du contraste d'une chair de femme, esclave et souriante, et d'un libérateur étincelant et noir dans ses armes d'acier. On le croit peu au fait des finesses et des replis du cœur ; et cependant il sait, dans sa *Dalila* de Munich, résumer toute la perfidie, comme dans sa *Thomyris* du Louvre, toute la froide cruauté et la coquetterie de la femme.

Il manque, dit-on, de tendresse, et il peint la sublime figure de la reine dans la *Naissance de Louis XIII*, la plus belle peut-être qui existe sur le plus grand mystère humain, et ce pâle sourire qu'une femme qui vient d'être mère adresse au nouveau-né. Il n'a pas de tact, et il invente dans la *Descente de croix* cet imperceptible attouchement, cette furtive et légère rencontre où l'un des pieds du Christ glisse sur l'épaule de la Madeleine, comme une goutte de pluie au bord d'un calice de rose : et tout le roman de la pécheresse, toute la sensibilité discrète de Rubens est dans ce fugitif et si tendre contact. On le trouve bruyant, théâtral, incapable d'émotion et de recueillement, et un jour sa palette fait vœu de pauvreté, et il peint cette page unique, grise et bitumineuse, où saint François d'Assise, nu et cadavéreux, avec les gestes en dedans, les aplombs chancelants, la défaillance suprême d'un homme qui va mourir, sourit de ses lèvres de déterré à l'hostie qu'il approche pour la dernière fois. Enfin, réunissant un jour toutes les haines, toutes les fureurs, toutes les sauvageries contre un condamné sans défense, sans secours et sans crime, endolori, rompu, cloué aux quatre membres, il crée cette étonnante image de l'agonie d'un Dieu : il imagine cette balafre à forme humaine, cette grande larme d'un corps en détresse, oscillant en biais dans la toile, hissé lourdement de travers sur son mât de douleurs et se dirigeant par saccades au sommet. Autour de lui, un ciel d'airain, des rochers gris, des femmes au désespoir et les centurions romains qui président à l'exécution. Son regard, la seule chose libre qui lui reste, monte au ciel avec des lueurs et des ardeurs d'extase. Dans l'ordre des hautes conceptions, il n'en est guère de plus haute que cette grande forme blanche traversant le ciel orageux, avec le geste clément de ses bras crucifiés planant sur le monde homicide comme une mansuétude et une miséricorde ; et, après Fromentin, il ne resterait rien à en dire, si dans cette ascension vers la moralité, la bonté, la pitié, cette page ne marquait la dernière altitude, et ne donnait la mesure de ce naturalisme immense qui, parti des degrés inférieurs de la vie animale, porte à sa cime cette lumière, ce regard du juste opprimé qui souffre, se sacrifie et absout parce qu'il comprend.

Le lyrisme de Rubens. — Se dégage-t-il un sens de l'œuvre de Rubens ? Peut-on en exprimer une « philosophie » ? De ces deux mille tableaux, le plus vaste ensemble consacré par un homme à la reproduction des spectacles humains, n'en est-il pas un où l'artiste se fasse juge et nous dise son mot sur la vie ? Il a tout compris, tout senti : quand s'est-il prononcé ?

Et sur les hommes et les choses, quel est le témoignage de ce prodigieux témoin?

A ces questions, nulle réponse. La pensée de Rubens, quand il pense, ne sort guère du lieu commun. Sans doute il est parfois aussi amphigourique et quintessencié que personne de son temps. Il a, comme tous les baroques, le travers de l'allégorie, des énigmes, des « pointes » qu'il prend pour des pensées profondes. Mais encore, qu'y a-t-il là qui lui soit personnel? On peut aller plus loin. A ne regarder que la matière, son œuvre semble en opposition formelle avec lui-même. Il était pacifique, et elle retentit de violences; humain, et elle est pleine d'atrocités; correct, rangé, honnête, et la sensualité déborde de son art; dévot, et sa peinture est frénétiquement païenne. Qu'y a-t-il cependant de lui-même dans son art? En est-il tout à fait absent? C'est ce qu'on ne croit pas un instant, quand on sait avec quelle autorité, dans les musées, le maître se signale au milieu des plus redoutables voisinages, fait aux environs le silence et s'installe partout comme chez lui. Si l'objet de son art demeure indépendant de lui, son âme conserve le privilège d'en être émue ou enflammée. Sa création n'est jamais indifférente ni impassible. Il a le don de l'enthousiasme, et son œuvre, au même degré qu'elle est naturaliste, est d'un lyrique, et du plus grand lyrique de tous les peintres.

On s'en apercevrait d'abord à la nature de ses idées ou de ses intuitions. Car où et quand a-t-il eu le temps d'observer? Où a-t-il vu ces types, ces expressions de tortionnaires, ces mêlées de bêtes fauves que sa légende explique par des contes ridicules? C'est une surprise que la rareté des « études » dans son œuvre. Son information ne repose sur aucun système de documents. Il n'use que d'un « jeu » très restreint de modèles. Hormis quelques pages intimes d'après ses femmes, ses enfants ou ses belles-sœurs (le *Chapeau de poil*, Londres; le *Chapeau de paille*, Louvre; la *Petite pelisse*, Vienne), il n'est qu'un portraitiste distrait et superficiel. L'individu ne l'intéresse pas. Il est clair que l'artiste, sans prendre la peine de vérifier chaque détail, se contente de créer dans le sens de la nature. Comme elle, il enfante sans trouble le bien et le mal, le beau et le laid, la douleur et la joie, sûr que le bilan final sera toujours une victoire de l'harmonie. Tout ce qui est, est égal devant ses sympathies. Et cette effusion, cette profusion des idées, ce large mouvement du dedans au dehors, c'est déjà l'allure du lyrisme.

Cette allure lyrique, elle se retrouve dans la structure intime de chaque composition. Tout tableau de Rubens est un tableau de « jet ».

Il y en a d'obliques, de verticaux, de circulaires ou de tourbillonnants. Ce qu'il y a de plus agile dans l'inspiration, de plus étincelant dans le



Cliché Hermans.

Rubens. — La Sainte Famille. (Eglise Saint-Jacques, Anvers, vers 1638.)

C'est le tableau que Rubens, peu de temps avant sa mort, fit placer sur l'autel de sa chapelle de famille, à l'église Saint-Jacques, où on le voit encore. L'auteur s'est représenté sous l'armure de saint Georges. D'après la tradition, il aurait donné à Madeleine et à la sainte, sa voisine, les traits de ses deux femmes, Isabelle Brant et Hélène Fourment.

déploiement d'une idée, de plus ailé en son vol et de plus sûr en son trajet, si c'est là ce qu'on entend par le mot de lyrisme, Rubens est le

premier lyrique de la peinture. Tel morceau de lui, avec son départ foudroyant, ses bonds, ses repos, son rythme, son élan, son progrès, ne se compare qu'à l'ode, à l'hymne, au dithyrambe. Fromentin parle du « pindarisme » de Rubens. C'est la seule expression qui rende ce mode spécial du lyrisme, le plus héroïque de tous, qui consiste non dans la confession des émotions individuelles, mais dans l'enthousiasme des idées générales.

Du lyrique, Rubens enfin a l'éclat, le génie de la gloire, le penchant aux apothéoses. C'est, on l'a vu, un trait commun à tout le siècle. Mais nulle âme plus naturellement splendide que Rubens. Il y a dans son œuvre des plaies hideuses, des poitrines labourées par des ongles, des martyres écœurants, des scènes de curée et de charcuterie, vierges qu'on égorge, langues extirpées, bouches vomissant le sang, corps jetés aux chiens par lambeaux; et cependant, parmi ces drames innommables, une chape d'or qui s'écroule à genoux, un ciel blanc devant lequel se cabre un cheval blanc, des toques écarlates dentelées en crêtes de coq, les taches noires et blanches de la robe d'une meute, une grappe de chérubins qui se culbutent dans la clarté, en voilà assez pour sauver toute l'horreur du spectacle et changer la brutalité sauvage en fête céleste (*Saint Liévin*, Bruxelles). Avec ses drapeaux, ses cuirasses, sa poussée oblique dans la toile, sa soldatesque, sa pompe équestre, la *Montée au Calvaire* (Bruxelles) évoque une idée de triomphe. Toujours il erre une fanfare, un coup de clairon vibre au fond d'un tableau de Rubens. Et si l'on se demande pourquoi on aime son emphase, ses carrures épaisses, ses muscles ronflants et injectés, d'où vient que ses violences cessent d'être révoltantes, on reconnaît sa magie, son secret pour changer en or tant de matières brutes, c'est une générosité pour laquelle tout est objet de poésie, et dont l'expression visible est sa couleur. La vulgarité du réel, ses disparates s'évanouissent; il ne reste qu'un amas de choses étincelantes, et surtout la sérénité d'une âme qui n'a peur de rien, ne se refuse rien, mais souverainement harmonieuse, et dont la vraie nature est le rayonnement.

Et puis, Rubens est orateur. C'est l'homme des vastes auditoires. Il faut être entendu de loin, convaincre et persuader de loin, donc des mouvements clairs, des apostrophes, du *pectus* et des effets qui portent; quelques taches sonores et bien équilibrées, une arabesque simple et puissante, de quoi marquer sur une muraille et s'inscrire à toute distance sur la rétine du spectateur. De là des redondances, des négligences, le lâché de certains détails, autant de fautes qui n'en sont plus dès qu'on tient compte de la perspective nécessaire : une efflorescence de style que

les anciennes rhétoriques eussent qualifiée d'asiatique, si le mot ne sous-entendait une mollesse et une recherche étrangères à ce mâle génie. C'est un homme que le tempérament, autant que les conditions de son art, oblige à la publicité, par conséquent à parler haut, à grossir un peu ses moyens, à enfler légèrement la voix, mais aussi à ne pas s'égarer, à marcher droit au but, à frapper vite et juste. Ses habitudes sont aux nôtres ce que la belle langue oratoire du XVII[e] siècle est à la prose dépouillée des écrivains du XVIII[e]. Il lui arrive de déclamer, de pérorer un peu; il choque, il étonne, mais il émeut, transporte et, à l'occasion, « autant que personne, il attendrit ». Il a la parole entraînante, la flamme communicative de la tribune ou de la chaire; et il est bien encore en cela de ce temps, dont le seul lyrisme est l'éloquence.

Enfin le lyrique supplante peu à peu le grand orateur d'histoire. La dernière partie de l'œuvre de Rubens, après son second mariage, est presque toute poétique. Quelques pages sanglantes, le *Saint Liévin* ou le *Saint Pierre*, n'ôtent pas à l'ensemble un caractère de paix et même de volupté, comme si l'artiste vieilli, mais aussi ardent que jamais, finissait par ses plus beaux rêves. La salle du Prado où l'on a réuni ce qui subsiste des peintures de la Torre de la Parada, passe tout ce qu'on se figure en fait de passion. Étonnant Alhambra! C'est le plus obsédant des hymnes à l'amour. Çà et là, des grondements sourds et des harmonies caverneuses évoquent les dangereux mystères et les peines d'Eros. Parfois des traits furieux, une ruée de convoitise pousse le galop des satyres sur le facile troupeau des nymphes en déroute. Mais les plus beaux de ces poèmes sont ceux où le désir se tait, où Pâris décerne aux déesses le prix de la beauté, où Diane au bord des fontaines rassemble les blanches chasseresses, où dans une vague contemplation l'artiste n'écoute plus que la musique de l'Être. C'est alors qu'il invente ses fêtes galantes, ses conversations de l'Astrée où, à l'ombre des parcs, sous les portiques à l'italienne, les seigneurs et les dames se murmurent les stances de l'éternel duo; et à ces couples bien disants, les rustres de la *Kermesse* donnent la réplique en patois. L'amour devient le thème unique de toutes ces pages. Lui seul s'exhale de toutes parts, il est le dernier mot de cette œuvre colossale. Même des tableaux de dévotion, c'est encore son chant qui s'élève : dans la *Madone* de Saint-Jacques, la plus belle figure, au centre, est une Madeleine décoiffée, dégrafée, en grand déshabillé, sœur jumelle de l'Hélène à la *Petite pelisse*...

Ici, comme partout, la couleur, l'admirable légèreté de la brosse,

viennent au secours du poète, l'élèvent et le dégagent. Elles purifient la chair comme elles excusent les violences. C'est par elles que Rubens, le plus matériel et le plus terrestre des maîtres, s'égale aux plus nobles esprits. C'est par elles que son génie, le plus naturaliste de tous, se mêle au plus somptueux lyrisme. Son idéal, son éloquence, son spiritualisme. sa « gloire », ses beautés supérieures, tout cela est sur sa palette. C'est elle qui lui permet de tout oser et de tout dire sans jamais tomber dans le trivial, d'épouvanter et d'éblouir, de faire frémir et de consoler. C'est elle enfin qui donne un sens à cette œuvre, la plus vaste qui soit sortie du cerveau d'un artiste : et c'est elle qui fait de cette multitude de scènes antiques ou modernes, tragiques, luxurieuses, mystiques, embrassant sous ses mille formes, sans choix, sans parti pris, toutes les manifestations de la nature humaine, — le plus magnifique monument à la gloire de la vie.

L'influence de Rubens. — Aucun homme n'a exercé sur l'art une action égale à celle de Rubens. Non seulement la peinture flamande est tout entière issue de lui : mais c'est, ou peu s'en faut, toute la peinture européenne qu'il a définie pour trois siècles.

Cet amalgame des méthodes flamande et italienne d'où sort au xve siècle l'école de Giorgione, et un siècle plus tard l'école des Carraches, aboutit dans son œuvre à une formule complète. Les plus hauts résultats d'ordre spirituel ou pratique obtenus dans les arts, de van Eyck à Titien et de Corrège à Caravage, s'offrent pour la première fois dans une combinaison parfaite. L'éclectisme n'est ici qu'un nom qui veut dire la maîtrise savante de toutes les ressources du langage. Cette langue est égale à tous les aspects de la vie. Rubens s'en empare avec toute la force du génie le plus fécond et le plus vaste. Si la loi du développement des arts tend régulièrement vers le naturalisme, si d'âge en âge la conception du monde gagne en largeur, celui-là arrache toutes les bornes, il « ouvre la carrière infinie ». Et les écoles futures se contenteront d'exploiter des coins de son domaine.

Il résume tout le passé et, à quelques réserves près, contient tout l'avenir. De son temps, quelques points à peine échappent à son empire. A Rome, Poussin et Claude lui demeurent étrangers. L'Espagne, de son côté, est en dehors de son orbite : encore Velazquez a-t-il eu avec lui un contact décisif. Mais en Hollande son influence, trop peu remarquée, fut immense. Rembrandt sans cesse fut tourmenté de ce radieux voisinage.

Mais il faut insister sur deux points essentiels. L'un est que Rubens soit personnellement, soit indirectement par van Dyck, est le vrai fonda-



Cliché Neurdein.

Rubens. — Hélène Fourment et ses enfants. (Musée du Louvre.)

teur de la peinture anglaise. En France, il n'a pas joué un rôle moins considérable. C'est devant ses tableaux de la galerie du Luxembourg que se forme, à partir de 1670, tout ce qu'on est convenu d'appeler le XVIII[e] siècle.

Il y a plus. Lorsqu'après 1760 éclate la réaction de Vien et de David, c'est encore de Rubens que nous vient le salut. Une étincelle de sa flamme anime les *Batailles* de Gros. Dans ce merveilleux Louvre du Consulat et de l'Empire, où Bonaparte fait transporter les peintures du Luxembourg et les triptyques d'Anvers, la fièvre prend à la jeunesse et Delacroix brûle de recommencer Rubens. On sait enfin quelle importance eurent, sous la Restauration, les relations des peintres anglais avec les nôtres : sous forme britannique, c'est encore du Rubens qui s'introduit dans le romantisme. Ce n'est pas tout encore : et, par la même voie et le même détour, pour l'influence d'un Turner sur l'œuvre d'un Claude Monet, d'un Sisley ou d'un Pissarro, on peut dire que Rubens s'insinuait encore dans la peinture contemporaine; et quelques traces de ses méthodes se retrouvent dans les procédés de l' « impressionisme ».

En un mot, les péripéties de l'art de peindre depuis Rubens se confondent avec les vicissitudes de sa gloire. Tout se résume en lui, tout dérive de lui. Et pour toutes ces raisons, on a le droit de conclure que Rubens est probablement, je ne dis pas le plus profond, je ne dis pas le plus artiste, moins encore le plus parfait, mais le plus grand des peintres qui aient jamais vécu.

CHAPITRE III

LES CONTEMPORAINS DE RUBENS

La première génération : Crayer, Jordaens. — Dans la vague prodigieuse de son naturalisme, Rubens roule son siècle et l'emporte. Nulle résistance. Un seul homme, dit-on, à Anvers, quand parurent les foudroyants triptyques de la cathédrale, osa se « distinguer » et défier le maître. Ce roman a rendu célèbre le nom d'Abraham Janssens. En réalité ce Janssens (1575-1632), élève de Snellinck et de deux ans l'aîné de Rubens, est de ceux qui subirent à Rome en même temps que lui l'influence de Caravage. Il finit d'ailleurs par se perdre dans l'ombre de Rubens. Sa *Mise au tombeau* de Cologne, un de ses derniers ouvrages, ne se distingue plus de la moyenne de l'école d'Anvers. De même Gérard Seghers (1591-1651) et Théodor Rombouts (1597-1637), qu'on lui donne pour élèves, parce qu'ils suivirent à leur tour les méthodes de Caravage, se rallièrent par degrés à celles de Rubens.

On ne compte pas Martin Pepyn (1575-1643), celui qui toute sa vie voulut en rester à Memlinc. Le mouvement était trop fort. Coup sur coup, la nature donnait des cadets à Rubens, le multipliait par lui-même, en tirait de nouveaux exemplaires.

Au premier rang de ces doublures est Kaspar de Crayer (1582-1669). En 1668, il signe encore l'énorme tableau de Saint-Bavon, le *Martyre de saint Blaise*, et ajoute à son nom : « Agé de 86 ans ». Avec Jordaens, qui lui survécut de dix ans, ce vieux surprenant prolonge près de quarante ans après Rubens l'âge héroïque de l'école. Il l'immobilise dans le siècle. Il lui donne en durée ce que le maître par ses voyages lui donne en étendue. Crayer a été en Espagne.

C'est lui qui fut chargé à Gand, en 1635, de la réception du cardinal infant, dont il fit le portrait équestre (Louvre). Mais il fut avant tout le peintre des congrégations. Nul n'a parlé comme lui le langage ampoulé,

panaché et mondain, de la chaire baroque. *Assomption de sainte Rosalie* (Bruxelles), *Extase de sainte Thérèse* (Vienne), *la Vierge remettant le scapulaire à Simon Stock* (Gand), telles sont les scènes qu'il remplit infatigablement de son fracas dévot, de ses roulements d'orgues et de son tintamarre sacré.

Rubens mort, Jacques Jordaens (1593-1678) passa pour le premier peintre d'Anvers. Fils de fripiers du crû, élève de van Noort et son gendre, c'était un Flamand flamingant, flamboyant et même militant. Par conviction orangiste il se fit huguenot, en bloc, avec les siens, et peignit son *Apothéose* du prince de Nassau. Membre d'une société secrète, poursuivi pour libelles, ce bourgeois libéral n'en continuait pas moins à faire ses affaires et pourvoyait de tableaux les églises, béguinages et hospices de son pays. Il s'éteignit le dernier des grands peintres de sa patrie, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

Jordaens est un métis de Caravage et de Rubens, issu du premier par Seghers, Rombouts, etc. La gamme reste toutefois plus montée que chez le maître. Les violences sont moins contenues. C'est quelquefois, avec une pléthore de figures, une apoplexie de couleurs, d'invraisemblables incandescences, des lueurs de fournaise. Tout s'allume, s'irrite; il y a le feu aux narines, la sueur aux tempes, le sang aux joues. Malgré cette palette enragée, Jordaens est le Flamand qui a le plus fait pour acclimater le clair-obscur à Anvers. Sans doute ses voyages en Hollande l'initièrent aux secrets de cet art spécial. Mais le résultat est lourd, avec quelque chose d'opaque et de brûlé, et Jordaens fait bien d'en revenir pour les circonstances décisives, aux grandes méthodes nationales, oratoires et décoratives : tel son superbe *Jésus au milieu des docteurs* (Mayence, 1663), un morceau capital, peint à l'âge de soixante-dix ans, le dernier chef-d'œuvre de la Flandre avec le *Saint Blaise* de Crayer.

Il ne faut demander à Jordaens aucun sentiment délicat. Dans son œuvre religieuse, tout ce qui n'est pas spectacle pur ou prétexte à hors-d'œuvre, est dénué d'intérêt. Il a dans ses mythologies un certain sens massif et sculptural des formes, une puissance plastique, un goût du bas-relief qui sont d'un styliste accompli. Mais rien de tout cela n'aurait peut-être suffi à l'immortaliser. Sa gloire est sa peinture de mœurs. La formule qu'il emploie est, encore une fois, celle de Caravage, importée par Rombouts (*Joueurs de cartes, Concerts* de ce dernier à Madrid et Anvers) : mais il eut le talent de la renouveler et d'en faire un genre national. Le germe en est déjà dans ses puissants portraits de famille,

ses réunions de table autour du vieux van Noort (Cassel et Pétersbourg, 1618 et 1620) : ce thème domestique lui fournit la donnée et le personnel de variations joviales, fantaisistes et tapageuses. Ses fabliaux et ses proverbes, ses *Fêtes des rois* (dix exemplaires de 1636 à 1648), son *Satyre et le paysan* (douze exemplaires) sont par excellence le poème de la matérialité flamande. Ce sont des hymnes à la victuaille, des odes au



Cliché Hanfstaengl.

Jordaens. — La fécondité. (Musée de Bruxelles.)

dieu Ventre, des charivaris inouïs où, autour d'un roi d'Yvetot glouton à trogne en poire, se célèbrent les vêpres burlesques de la gueule. C'est le triomphe du vacarme et de la goinfrerie. Et, scandée par le cliquetis des mâchoires et des fourchettes, cette œuvre gargantuesque est la grande « chanson à boire » de la peinture.

Entre Crayer et Jordaens, se place Corneille de Vos, un des rares artistes qui se tiennent alors dans une certaine indépendance. Bien que Rubens lui fît l'honneur de l'appeler son *alter ego*, Corneille (1585-1651) est avant tout un portraitiste, par là bien différent du maître ; et cet infail-

lible accent est encore à la base de ses meilleurs morceaux d'histoire. Dans son chef-d'œuvre d'Anvers, la *Remise des vases sacrés à Saint-Norbert* (1630), on reconnaît la main qui a peint à quelques pas de là l'inoubliable figure bourrue et couturée d'*Abraham Grapheus* (1620), le suisse du cercle des orfèvres, sous sa quincaillerie sauvage et ses breloques larges comme des plats.

La seconde génération. Diepenbeck, Schut, etc. — Après ces peintres éminents commence la foule des disciples. Abraham van Diepenbeck (1596-1675), fils d'un verrier de Bois-le-Duc, et Corneille Schut, d'Anvers, (1597-1655) furent de féconds fournisseurs des églises de la ville. Le premier est un joli peintre qui devint avec l'âge un baroque détestable. Son *Portrait allégorique* (Louvre) est une bergerie galante dans l'esprit de d'Urfé, avec des notes argentées de satin rose et blanc, d'un goût un peu « anglais ». Diepenbeck, en effet, a travaillé en Angleterre. La grande œuvre de Schut est son *Assomption* dans la coupole de la cathédrale.

Le trio suivant : Pierre van Mol (1599-1650), Juste van Egmont (1601-1674) et Théodor van Thulden (1606-1676) forme un groupe important pour l'histoire de la peinture en France. Les deux premiers, lors de l'institution de l'Académie, en 1648, furent des douze « Anciens » ou membres fondateurs. Van Thulden fit en 1632 et 1647 deux féconds séjours à Paris. Tous revinrent mourir à Anvers.

Deux familles méritent quelque détail de plus. L'une est celle des Quellin, issue d'un sculpteur de talent. L'un des fils, Jan, devint sculpteur comme son père. Un autre, Erasme (1607-1678), devint peintre. C'est un des plus habiles successeurs de Rubens. Il eut une grande part au « triomphe » de 1635 pour l'entrée du cardinal-infant, et s'acquitta du même office en 1659 et 1665 pour don Juan d'Autriche et don Francisco de Monra. Dans ses œuvres de choix, soit religieuses, soit profanes, Erasme n'est pas indigne du maître qui le forma. A son tour il eut pour élève Wallerant Vaillant, de Lille (1623-1677), qui a des œuvres imposantes à Amsterdam et à Berlin. Son fils Jean Erasme Quellin (1634-1715) est déjà de la décadence.

La famille van Oost soutient seule au xviie siècle l'antique honneur de Bruges. Mais c'est en Italie, et surtout en copiant Rubens, que Jacques van Oost (1600-1671) apprit à peindre. Sa *Peste de Milan* au Louvre, avec ses tons plombés et ses formes un peu gauches, semble d'un Dominiquin du Nord. Son fils Jacques le jeune (1639-1713) opéra

quelque temps à Lille ; mais il finit par se consacrer comme son père à orner de tableaux d'autel et de portraits les églises de sa ville morte.



Cliché Alinari.

Jordaens. — Le Roi boit. (Musée du Louvre.)

Au premier plan est Catherine, la femme du peintre. A sa gauche le vieux van Noort, son père, en train de boire.

Les animaliers : Snyders, Fyt, etc. — Tous les musées d'Europe possèdent de ces grandes toiles flamandes peuplées de toutes les bêtes de la création. Pas de genre dont l'intérêt nous soit devenu plus étranger. Il

faut se reporter dans ces immenses demeures du temps, où le salon n'existait pas, où l'on se tenait dans la « salle » et où, grands mangeurs, grands veneurs, les gens se réjouissaient de voir leurs murs giboyeux de forêts et de chasse imaginaires.

Frans Snyders (1579-1657) est en ce sens un maître absolument original. C'était l'élève de Brueghel d'Enfer et de van Balen. Il fit avec Rubens le voyage d'Italie. Mais il ne descend de personne. Ses parents tenaient à Anvers un magasin de comestibles. Il distingua le poil des bêtes, la plume des oiseaux, la nacre et les squames des poissons. Il apprit à former avec ces éléments des pyramides décoratives. Cuisines de Gamache, chevreuils pendus au croc, hures de sanglier hérissées sur l'étal, quartiers de bœuf, selles de mouton, brochettes de vanneaux, de bécasses, capuchons des faisans dorés, et tout le pullulement étrange de la mer, crustacés, mollusques, amphibies, du crabe au veau marin, de la loutre à l'otarie et de la torpille au castor — tout l'aquarium d'Anvers et sa ménagerie : c'est le « Buffon » de la nature morte.

Puis, cédant à l'instinct épique de son génie, il ressuscite ce « tableau » de bêtes abattues, compose ses combats et ses chasses. Il est alors l'Homère d'une Iliade animale. *Chasses au cerf* (La Haye), *à l'ours* (Berlin), *au sanglier* (Florence), *au renard* (Vienne), *au tigre* (Rennes), *à l'hippopotame et au crocodile* (Amsterdam); *Combats de chiens* (Pétersbourg), *Lionne terrassant un sanglier* (Munich), *Loups dépeçant un cheval* (Bologne), *Faucons attaquant une cigogne*, sans compter les *Singeries*, les *Scènes de basse-cour* et les *Concerts d'oiseaux :* partout même maîtrise, même abondance et même ampleur. Dans son genre Snyders est un artiste universel. Nul n'y égale son entrain et son emportement de style. Ses bêtes ont quelque chose du souffle des hommes de Rubens. Beau-frère des de Vos, dont le cadet Paul (1590?-1678) est son élève, son œuvre s'accroît encore de toute celle de ce dernier, qui passe presque partout sous le nom de Snyders. Le même caractère d'exubérance décorative distingue les puissantes *Natures-mortes* d'Adrien van Utrecht (1599-1652).

Moins impétueux que Snyders, moins héroïque, moins flamboyant, Jan Fyt (1611-1661) a la touche plus osée et plus physionomique, l'accent plus réel et plus vrai. Sa faune est également moins tropicale, moins africaine. Sa vraie vocation est l'« étude ». Son splendide *Repas de l'Aigle* (Anvers), le *Chien avec un enfant et un nain* (Dresde), divers trophées de *Fruits et de gibier* (Louvre), dans leur gamme un peu sourde

et leur couleur presque rugueuse, sont des morceaux d'une « écriture » irréprochable, d'une tenue admirablement mâle.

Seigneurial et royal, conforme aux goûts les plus vifs d'une société de louvetiers, ce genre animalier a une grande importance historique. C'est une des voies par où l'influence de Rubens trouva le plus rapide passage. En France, un élève de Fyt, Pierre Boel (1622-1674)



Cliché Braunn et Cie.

Snyders. — Cerf poursuivi par une meute. (Musée du Louvre.)

vint demeurer à Paris en 1668 et mourut dans la charge de « peintre ordinaire ». Nicaise Bernaerts, dit *Nicasius* (1620-1678), vivait aux Gobelins et fut le maître de Desportes. Lors de la querelle des Rubénistes, ce sont les Desportes, les Oudry qu'on voit au premier rang des champions de Rubens.

Ce n'est pas tout. Si l'essence du genre est de nous intéresser à ce qui n'est pas l'homme, de décentraliser l'art en décongestionnant le Moi, peu de genres à leur heure ont rendu de plus grands services. La nature-morte attirait l'attention sur les accessoires, le décor, le matériel de l'existence. L'habitude se prenait de ne plus la représenter à l'état idéal,

mais soumise à des conditions, en fonction de nécessités qui la modifient, la localisent, la réalisent. On comprenait enfin l'importance du milieu. La Hollande nous montrera les conséquences de ce principe.

Antoine van Dyck (1599-1641). — Mais de cette foule d'artistes que Rubens anime et conduit, de satellites qu'il éclaire, un seul brille du signe immortel : un prince qui n'a pas régné, mais un Prince Charmant, le délicieux Antoine van Dyck.

Il naquit à Anvers le 22 mars 1599. Il était le cadet de sept enfants, dont cinq filles. En tout, jusque dans sa beauté imberbe et ambiguë, il a ce trait efféminé, la finesse, la nervosité particulière aux derniers-nés. Son père, riche marchand de soieries, le met à dix ans chez van Balen. Sa vocation a je ne sais quoi de tyrannique et d'impatient. A seize ans, il est maître parmi ses condisciples ; à dix-huit, le lieutenant et le bras droit de Rubens. A vingt, le voilà dans le monde, les voyages et les aventures. On le voit à Londres, à La Haye, à Gênes, à Venise, à Palerme, à Paris. Nulle vie plus mobile et plus capricieuse. Et partout le même être exquis, fringant, fêté, choyé, l'ami des grands, des rois, la coqueluche des femmes ; un despote, un gamin terrible, plein de câlineries et de rebuffades, joueur, dissipateur, prodigue, enjôleur, libertin, inflammable et désabusé ; des airs de Chérubin et de don Juan, un cœur de roué et d'ingénu, abusant de tout et de toutes, courant à tout ce qui est beau, le luxe, la gloire, l'amour, se parant de son génie comme d'une séduction suprême et, par une grâce singulière, toujours grand peintre quand il peint ; à quarante ans, un homme fini, qu'on marie par régime à une fille de lord, et qui meurt avant l'âge, le jour même du baptême de sa première fille, comme si ce viveur, ce voluptueux de génie disait adieu à l'existence et s'en allait d'un geste las, à l'heure des devoirs et des pensées sérieuses : jusqu'au bout un enfant, un éternel enfant gâté.

Et pourtant avec tous ses dons, sa grâce, ses talents personnels, que serait Van Dyck sans Rubens ? Il a vingt-quatre ans de moins que lui, il en a dix ou douze à l'apparition des triptyques d'Anvers. De quinze à vingt il est le Benjamin du maître : il y contracte une fois pour toutes la forme de ses idées. Il sent avec délicatesse, il perçoit plus finement ce que Rubens dit avec force, il corrige, châtie, épure, et cela suffit pour lui faire un style. Ses *Marches de Silène* (Bruxelles et Dresde, 1617), son *Christ aux outrages* (Berlin) sont du Rubens atténué, distingué dans ses formes, attendri dans le sentiment. Il y a moins de muscles, moins d'os,



Cliché Hermans.

Van Dyck. — Pieta. (Musée d'Anvers.)

moins de graisse, plus de nerfs et de grâce. Je dirai en deux mots : moins de « nature » et plus d'« art ».

De l'art, c'est encore ce que le jeune homme alla chercher en Italie (1621-1625). Dès lors, soit visible, soit latent, c'est toujours du Titien qu'on retrouve chez Van Dyck. Quand son *Couronnement d'Épines*, son *Prendimiento* de Madrid, son juvénile *Saint Martin* de l'église de Saventhem, ne seraient point démonstrativement des *pensieri di Tiziano*, elles n'en seraient pas moins, de toute la peinture du Nord, les œuvres les plus « italiennes » : les seules qui soient nées, sans autre arrière-pensée, du simple et pur besoin de faire de la beauté.

Ajoutez que c'est toujours une beauté touchante. Il y a chez Van Dyck un fonds de mélancolie, des grâces de sentiment qu'ignore le grand Rubens. Avec ses mœurs évaporées, sa vie de plaisirs et de désordres, ce mauvais sujet est au fond une âme religieuse. Même dans ses œuvres les plus profanes, il n'est jamais cynique. Ses *Vénus*, ses *Armides* ne sont que demi-nues. Sa *Suzanne* est sublime. Ses Madones sont les plus belles qu'on ait faites hors d'Italie. C'est le seul peintre du temps qui ait une aversion nerveuse pour les atrocités. Ses saintetés, ses beaux Christs morts, ne font couler que des larmes pures. Ses *Crucifix* (Anvers, Munich) sont ce que la piété du siècle a produit de plus idéal avant Rembrandt.

Et pourtant Van Dyck, en tout cela, n'est encore que l'ombre de Rubens. Même en le corrigeant, il le diminuait. Il l'amoindrit de tout ce qu'il ôte à son naturalisme. La légende calomnie Rubens en le soupçonnant de jalousie pour son élève. C'est à celui-ci qu'il en coûtait d'être toujours le second de quelqu'un. On ne le voit plus à Anvers qu'en l'absence de Rubens. A deux reprises déjà, en 1620, avant le voyage d'Italie, puis au retour, en 1627, il tâte le terrain à la cour de Whitehall. En 1628, il balance entre La Haye et Bruxelles. Enfin en 1632 il opte décidément pour Londres, où le roi Charles I[er] lui offre un titre de premier peintre, hôtel à Blackfriars et villa d'été à Eltham.

A dater de ce moment, Van Dyck prend figure dans l'histoire et compte comme un maître. Dès l'origine il s'annonçait comme un portraitiste hors ligne. A Rome, à Gênes, puis à Anvers, à La Haye, à Bruxelles, à travers trois ou quatre mondes, il a fait son apprentissage et, en marge de son œuvre d'« histoire », trouvé le temps de parcourir une vie de portraitiste : plus de trois cents portraits, qui suffiraient à deux ou trois gloires de peintres. Il est parfaitement du monde, mieux que Rubens.

moins barbouillé de latin et d'humanisme à la Peiresc ; il est de son siècle, le jeune siècle, il n'a plus rien des crudités et des rudesses de



Cliché Hanfstaengl.

Van Dyck. — Marie-Louise de Tour et Taxis. (Galerie Lichtenstein, Vienne.)

l'autre. Peu créateur, dit Fromentin, n'ayant pas de type impérieux qui l'ait distrait du vrai, il est exact, il voit juste et fait ressemblant. Peut-être prête-t-il à ses modèles un peu des grâces de sa personne, plus

d'élégance qu'ils n'en avaient, surtout d'une autre sorte, un chiffonnage plus artiste des linges et des robes, une familiarité de grand air qui est le dernier mot de la parfaite noblesse. Il a d'ailleurs autant qu'une femme le sens des modes bien portées, l'instinct des nœuds et des dentelles, des aiguillettes et des aigrettes, des flots de rubans, des écharpes et des armes de fantaisie. Il sait comme pas un poser un personnage, le mettre dans son jour exact, nous fixer d'un mot sur son rang, sa race et son humeur. Et pourtant, dans ces beaux portraits de Gênes et d'Anvers, n'y a-t-il pas encore plus d'un élément étranger, de décorum vénitien et de *pundonor* espagnol ? C'était le caractère des gens ! Mais Van Dyck serait-il enfin tout ce qu'il est, s'il n'était le poète de ses dernières années, et l'inimitable portraitiste de sa période anglaise ?

La cour la plus aimable d'Europe ; un roi de trente ans, une reine de vingt ; autour d'eux, rien que de la jeunesse, un monde d'adolescents frénétiques de vivre, après l'ennui forcé du règne d'Elisabeth ; tous les carillons de gaîté de la *merry England* éclatant à la fois, un réveillon de fêtes, de rires, de voluptés, et, quelque part dans la coulisse, l'ombre du Protecteur et l'échafaud de Whitehall : quelle société fut jamais mieux faite pour son peintre, aussi brillante et aussi brève ? La nuance de mélancolie propre à l'âme de Van Dyck, pâleur d'épuisement des êtres de plaisir, l'*amari aliquid* des excès de délices, l'angoisse indéfinie d'un rapide destin, autant de vérités de plus dans sa peinture de cet essaim de condamnés charmants.

Ce sont les « Cavaliers » d'Edgehill et de Marston-Moor, les élégants qui se dégagent de la cuirasse des paladins, des « euphuistes », des gens de ruelle et de salon, des hommes en déshabillés galants, casaques de satin demi-déboutonnées, ajustements flottants, manteaux peu attachés, chemises bouffantes, perruques blondes répandues sur des cols de batiste, bottines de daim à hauts talons tirées sur des chausses de soie et, dans ce négligé, gardant on ne sait quel air suprême de race et de dandysme. Habitudes, manières, idéal, c'étaient ceux de Van Dyck ; personne ne pouvait les rendre mieux que lui. Dans l'histoire d'Angleterre, ces instants de bonheur qui précèdent la grande tragédie politique apparaissent pour jamais tels qu'il les a fixés. Cette auréole du malheur qui accompagne le nom des Stuarts, il y ajoute une grâce qui la rend immortelle.

Grâce à cette conformité unique de l'artiste et de l'heure, à ce mélange de fêtes et de pressentiments funestes, cette œuvre anglaise de Van Dyck est sans pareille entre les œuvres de tous les portraitistes.

Que la reine Henriette eût occupé le trône d'Espagne, au lieu de sa sœur Isabelle, elle serait une de ces poupées en robes invraisemblables, à



Cliché Neurdein.

Van Dyck. — Charles Ier à la chasse. (Musée du Louvre.)

forme de sonnettes, pour lesquelles Velazquez déploie la virtuosité miraculeuse de son pinceau; Van Dyck la coiffe d'un feutre, lui charge les doigts d'une rose, et c'est la plus exquise des héroïnes de roman, la cou-

sine des amazones, des Longueville et des Chevreuse. Entre tous les portraits royaux, le Charles Ier du Louvre, par l'intelligence profonde d'un visage et d'une âme, par l'allure à la fois intime et cavalière, le choix merveilleux de l'instant, le style inouï de noblesse et de simplicité,



Cliché Alinari.

Van Dyck. — Les enfants de Charles Ier. (Pinacothèque, Turin.)

la qualité de la matière, la beauté du travail, le charme de toutes choses autour de la personne, l'expression rayonnante et triste qui s'en dégage, — ce tableau, pour ne prendre qu'un exemple célèbre, est un de ces chefs-d'œuvre qui résument un art, une histoire et obligent l'avenir à voir éternellement une minute du passé sous une couleur inénarrable de légende et de poésie.

Qu'eussent ajouté, s'il eût vécu, quelques années de plus à la gloire de Van Dyck? Qu'eût-il fait du sceptre de Rubens? Deux fois, dans ses voyages de prétendant ambitieux et impatient, son étoile lui fit rencontrer des occasions exceptionnelles. Il fut le témoin de deux grandes agonies historiques. Il vit une république et une monarchie mourir. Il formule un état nouveau de la culture humaine. Et même de nos jours, dans l'idéal portrait d'une parfaite mondaine, ne flotte-t-il pas encore un parfum de van Dyck?

Ce n'est pas tout. Dans sa vie d'astre vagabond et de comète un peu errante, il lui arriva de laisser un sillage fécond. Il engendre toute une grande école étrangère, l'école anglaise. « Nous irons tous au ciel, disait en expirant Gainsborough à Reynolds, et Van Dyck sera de la partie. » Combien de gloires valent celle-là?

CHAPITRE IV

LE « GENRE » ET LE PAYSAGE

Les Téniers. — Peu à peu, cependant, le grand art historique, oratoire et décoratif, s'anémie et s'épuise. Van Dyck se fait une grâce de cette langueur nouvelle. Déjà il invente moins, il s'en tient au portrait. Un degré de familiarité pénètre dans la peinture. Les formats se réduisent. A ce moment, la tradition du vieux Brueghel et de Jérôme Bosch, qui ne s'est jamais interrompue, se réveille et profite de cette défaillance. Elle dispose des ressources pittoresques acquises par les générations précédentes. Elle y ajoute les préoccupations plus positives des peintres d'intérieur et de nature-morte. De là toute une riche famille de « petits maîtres. » Après Rubens et Van Dyck, il n'y a pas de nom plus célèbre à Anvers que celui de Téniers.

Ce nom, comme celui de Brueghel, est le nom d'une tribu. Quatre peintres au moins portèrent celui de David Téniers ; il y a quatre Julien Téniers, deux Théodore Téniers, un Abraham Téniers. Mais un seul, celui qu'on appelle David Téniers le jeune, a rendu la famille illustre.

Il naquit en 1610, onze ans après Van Dyck, trente-trois ans après Rubens. Son père (1582-1649), un assez méchant peintre (son unique tableau certain se trouve à Douai), lui apprit à tenir un pinceau. Mais son initiateur, son maître en toutes choses, c'est Rubens. A vingt-cinq ans, sa situation est déjà enviable. Il épouse la fille de Brueghel de Velours, dont Rubens était le tuteur et fut le témoin au mariage. Brillant, bien fait de sa personne, très doué, très fécond, très habile et très bien en cour, il s'éleva rapidement à la plus haute fortune. Peintre de l'archiduc, gentilhomme de sa chambre, conservateur de sa galerie (il nous en a laissé des *Vues*, catalogues illustrés dont le genre a fait école), c'était un personnage, chargé de dignités et d'ordres officiels, à clientèle royale, un gros propriétaire, seigneur et châtelain de Perck et qui, en protecteur

des arts, fondait à Anvers, en 1663, une Académie de peinture dont il fut le premier directeur honoraire. Il vivait à Bruxelles depuis 1650. Il mourut à quatre-vingts ans, en 1690.



Cliché Hanfstaengl.

David Téniers. — Kermesse villageoise. (Galerie impériale de Vienne.)

Son œuvre, a-t-on dit, est un monde. Le mot semble bien gros pour lui, pour ses petites peintures, ses éternelles *Kermesses,* ses invariables *Noces,* ses *Cabarets,* ses *Tabagies,* ses *Corps de garde* ou ses *Jeux de boules ;* joignez-y quelques sujets religieux et bibliques, qui ne sont, sous d'autres noms, que des scènes de genre.

Smith décrit de sa main 685 tableaux. Madrid en possède 52, Vienne 43, Pétersbourg 40, le Louvre 34. Quelques-uns, comme celui de Pétersbourg, les *Arquebusiers de Saint-Sébastien* (1643) ou l'*Archiduc vainqueur au concours de l'oiseau* (Vienne), présentent un fourmillement de trois cents personnages. Et pourtant dans cette œuvre, qui équivaut comme surface à toute la production hollandaise, met en scène quatre fois plus de monde, y a-t-il seulement autant de vie qu'on en trouve dans trois ou quatre morceaux, pris au hasard, de Terburg, de Metsu ou de Vermeer?

Chez Téniers, sans doute, comme chez eux et davantage encore, on boit, on mange, on joue, on fume, on trait les vaches, on sale le lard, on fait le ménage et les cuivres, on danse, on chante, on fait des farces. Le milieu est même habituellement plus populaire, moins bourgeois, plus rural. Pas plus ici que là, il n'est question d'ailleurs des travaux de la terre, de ce qui fait la beauté morale du paysan et sa valeur sociale; on est aussi loin de Virgile que de Millet. Pas une allusion non plus, du moins sérieuse ou digne, à ses joies domestiques, à ce qui fait sa beauté humaine ou peut la faire. Le mariage n'est qu'une noce, l'amour une gaudriole, les enfants sont de la marmaille. La douleur même est ridicule : des furoncles, des coliques, des rages de dents, jamais la maladie et ses misères, la mort avec sa majesté.

L'intérêt moral est absent. Que vaut l'intérêt artistique? Pour ce qui est de la technique, il n'y a qu'à en dire merveilles. C'est la palette de Rubens conservée dans ses habitudes les plus exquises : personne n'a manié les gris comme Téniers. Mais de cette limpidité, de cette rapidité, il résulte que la peinture, traitée par les surfaces, a peu de profondeur, manque d'intimité. Les choses ne sont qu'effleurées. Ce défaut de conscience, si visible à certaines faiblesses, se trahit plus souvent encore par la déformation et la caricature. Il y a chez Téniers un instinct du cocasse, un sens du burlesque, des singeries, des diableries, qui sont de tradition au pays de Brueghel le « Drôle », mais font retirer toute confiance à une peinture des mœurs. L'humour de Téniers, qui a fait son succès, est son vice. Il ne peint pas la vie, il la fait grimacer. Il n'a pas seulement méconnu le vrai objet de son art : il l'a pour longtemps compromis. Il donne à croire que tout le sens d'une paysannerie consiste dans ce que le peintre y ajoute d'esprit et de matière à rire. Ses « magots » ont fortifié une convention qui neutralise la forte leçon de Delft et d'Amsterdam. Avec sa haute situation, ses tableaux innombrables, son influence

incontestée, ce maître des maîtres de « genre » a retardé, égaré et faussé pour deux siècles la conception de son art.

Brauwer, Craesbeck, Ryckaert. — Adrien Brauwer (1606-1638),



Cliché Hanfstaengl.

David Téniers. — Téniers devant son château à Perck. (National Gallery. Londres.)

d'Audenarde, est un autre homme que Téniers. Ce demi-Hollandais, élève de Frans Hals, prit part à la défense de Breda et parut ensuite à Anvers, engagé dans une troupe de théâtre de Haarlem. En 1633, on le trouve écroué comme détenu politique au château de la ville. C'était

d'ailleurs un franc bohème, perdu de dettes, sans chemise, vivant au cabaret, faisant les cent coups, puant l'alcool et le tabac : au reste, un esprit délié, académicien de « la Violette » et ami de Rubens. Il mourut à trente-six ans, peut-être de la peste.

Il nous reste de Brauwer environ quatre-vingts morceaux, dont le quart (dix-neuf) à Munich. C'est une œuvre qui sent le mauvais lieu : assommoirs ou tripots, maisons de barbier ou de « baigneur », presque jamais le plein air et sa pureté relative, mais de préférence l'atmosphère des intérieurs suspects et des bouges de grande ville. Les mœurs sont celles de la crapule : buveurs de faro et de louvain, joueurs de dés et de cartes, colletages, pugilats, cruches fracassées sur les crânes, scènes de *kneippe* de bas étage et d'auberges à matelots. Mais ce milieu, tel qu'il est, est le milieu de Brauwer. On sent l'artiste en sympathie avec ses drôles et ses gueux. Peu d'âmes moins sentimentales que celle de ce jeune homme. L'homme à ses yeux est un gorille, la femme une guenon. La beauté, il la nie et l'outrage à plaisir. C'est le cynisme d'un précoce Timon, vicieux et souillé, qui méprise les hommes et soi-même, et n'admire plus au monde que la force dégradée. Toutes ses peintures éclatent de force : substances copieuses et grasses presque sans épaisseurs, gamme puissante et riche avec peu de matières colorantes, belles lumières, modelé exquis et à grands plans, pas une petitesse de forme dans les plus petits formats, une exécution de génie qui explique l'admiration de Rubens pour ce débauché, les efforts qu'il fit pour le sauver et le prix qu'il payait ces brutaux et mâles ouvrages.

Joos van Craesbeck, de Neerlinter, le peintre-boulanger (1606 ?-1655), n'est que l'âme damnée de Brauwer et son ombre. Son *Atelier* (Louvre) est par hasard une œuvre presque élégante et quasi hollandaise, de tonalité un peu sale, avec des morceaux précieux et d'impardonnables gaucheries. Mais ce n'est qu'à Anvers qu'on apprend à le connaître. Il y a là cinq ou six tableaux, drames de bas étage, qui surprennent par un sens violent de l'action et par un instinct de moraliste qui fait songer un peu à Steen ou à Hogarth.

Quant à David Ryckaert (1612-1661), père, fils, neveu et petit-fils de peintres du même nom, il tient à peu près également de Brauwer et de Téniers. Il eut de la vogue et l'archiduc le protégea. C'est un observateur, un parent des Le Nain (*Famille de paysans*, Dresde), mais son observation est fort peu étendue. Le peintre est appliqué, roux et sans grande

adresse ; il clôt lourdement en Flandre la série des nouvellistes populaires.



Cliché Hanfstaengl.

Brauwer. — La Rixe. (Pinacothèque de Munich.)

Les peintres de « sociétés » G. Coques. — Mais à côté de cette tra-

dition rustique et roturière, qui représente l'esprit national du « genre »,



Cliché Hanfstaengl.

Craesbeck. — Le contrat de mariage. (Musée du Prado à Madrid.)

il en existe une autre, mondaine, moins connue, qui part de Dirck Hals et de Rubens pour aboutir chez nous aux *Fêtes galantes* de Watteau.

Ce sont les peintres dits de « sociétés », Christophe van der Lamen (1615?-1651) et Janssens « le Danseur » (1624-1693) qui, dans des parcs



Cliché Hanfstaengl.

Gonzalès Coques. — Portrait de famille. (Galerie royale de Dresde.)

ou des salons, sur des terrasses, devant quelque portique, montrent des marquis à perruques, des chevaliers pattus, des dames à traînes de soie et à corsages ouverts, causant, jasant, jouant au tric-trac, au croquet, ou

bien, sur les accords d'un invisible orchestre, exécutant par couples, avec des révérences et des jupes étalées, les figures d'une gavotte ou la ronde d'un menuet.

Le plus connu de cette famille est l'Anversois Gonzalès Coques (1618-1684), un assez vilain homme, en dépit de son nom à tournure espagnole, beau-frère par force de Ryckaert, dont il avait séduit la sœur, et qui se fit, à l'occasion d'une commande pour l'Orangesaal, une scandaleuse histoire de piraterie et de plagiat. Il n'en était pas moins bon peintre dans son genre, un « petit van Dyck », a-t-on dit, ou un « van Dyck in-12 ». Charles Ier, le prince d'Orange, l'archiduc, don Juan d'Autriche voulurent leur portrait de sa main. Mais sa spécialité était le portrait de famille, en pied, au tiers ou au quart de nature, dans les dimensions et l'acception ordinaire du tableau de genre. Il excelle vraiment dans cet art un peu faux. Arrangement des figures (quelquefois jusqu'à douze ou quinze), familiarité du motif, intérêt des physionomies, caractères des costumes, prestances nobles et individuelles, pittoresque des accessoires, du mobilier et du décor, beaux lévriers, belles étoffes, beaux instruments de musique, peinture brillante, chatoyante, parfois un peu agatisée, c'est le charme de ces rares ouvrages, la *Famille Verhelst* (Buckingham palace), les *Princes d'Orange* (Leicester Gallery), la *Famille van Eyck* (Pesth) et de quelques autres, comme la spirituelle *Entrée de Carême-prenants*, une des perles de la collection Dutuit.

Chose curieuse ! Les portraits de « corps », si populaires en Hollande, où ils forment à peu près ce qu'il y a de plus national et de plus héroïque, existent à peine en Flandre, et n'y dépassent guère les formules du chevalet. Charles-Emmanuel Biset (1633-1682) est appelé le « petit Frans Hals » à cause d'un tableau conservé à Bruxelles sous le titre de *Guillaume Tell*, et qui est un véritable « *dœlenstukke* » en miniature. François Duchastel (1625-1679?) est un peintre très distingué. Il vint à Paris et s'y lia avec Van der Meulen. L'*Inauguration de Charles II d'Espagne* (Gand, 1668) avec ses mille petites figures, la *Cavalcade de la Toison d'or* (Bruxelles) sont, dans ce genre d'actualités solennelles et de journalisme artistique, des pages où un Flamand seul pouvait, tout en restant exact, ne pas être ennuyeux. Le petit *Cavalier* du Louvre est un charmant portrait de « genre ».

Adam van der Meulen (1632-1690) est un de ces hommes qui incarnent une spécialité, et semblent créés exprès pour la fonction qu'ils ont remplie. Il représente l'idéal militaire du grand siècle. C'est le Dangeau

de la guerre : étonnante guerre, sans armée, sans blessures, sans morts,



Siberechts. — Intérieur de ferme. (Musée de Bruxelles.)

Cliché Hanfstaengl.

où l'on ne voit jamais en scène que des chefs ; campagnes de galas et de

cérémonies, où des troupes lilliputiennes manœuvrent au cordeau comme un échiquier de soldats de plomb, où les vastes horizons picards ne s'élèvent si haut que pour offrir au Roi-Soleil le panorama de ses conquêtes, et où les villes bleues, là-bas, se rendent d'elles-mêmes aux magnifiques seigneurs qui caracolent pour l'éblouir sur leurs alezans à courbettes, tandis que l'artillerie tire des salves d'encens.

Le paysage. D'Arthois, Huysmans, Siberechts. — Le paysage, qui joue un si grand rôle chez ce beau peintre, est un des genres où l'esprit de Rubens se fait le plus sentir. Ses contemporains conservaient les habitudes microscopiques des Primitifs, le goût de l'infiniment petit, du détail à perte de vue. En plein XVIIe siècle, ils continuaient de voir en enfants du XVe.

Rubens vint bouleverser ces manières vieillotes. Il a fait personnellement, surtout vers le soir de sa vie, quelques-uns des plus beaux paysages qu'on ait peints : impressions rapides, notes ravissantes de justesse, de fraîcheur et de poésie, sensations et rêveries de promeneur campagnard qui se délasse, s'emplit d'idées et fait sa palette en marchant. Le genre ne compte pas de pages plus précieuses que sa petite *Aurore* et son *Tournoi* du Louvre. Mais ces œuvres sans publicité n'ont pas exercé plus d'influence que n'en a, sur le cours des idées, ce qui se confie au papier des lettres familières ; elles ne forment qu'une épisode de la sensibilité de Rubens et n'intéressent pas l'histoire de la peinture.

C'est par le mouvement général de son art, par la vaste impulsion de son génie personnel, par les exigences optiques de son style à grande portée, qu'il affranchit le paysage, l'élargit et le simplifia. « J'avoue, écrit-il quelque part, que je me sens plus propre aux choses qui ont de la grandeur, qu'à ces menues curiosités. » Ces mots résument les idées qui s'imposèrent autour du maître, à tout ce qui relève ou descend de lui en tout sens. C'est Rubens qui est responsable d'avoir imprimé au paysage flamand son caractère tout extérieur et uniquement décoratif.

Jan Wildens (1586-1653), un cousin du maître par sa femme Hélène Fourment, couvre des toises carrées d'arbres ou de taillis, où un piqueur, grandeur nature, promène une couple de braques (Dresde, 1624) ; il comprend le paysage comme un tapissier ses « verdures. » Lucas Van Uden (1595-1672), dans ses petits panneaux à la Téniers (9 à Dresde), peint

des mares herbues et de grasses prairies où pâture le bétail enfoncé jusqu'au ventre. Le style a volontiers du panache et de l'emphase. Jacques Fouquier (1595-1659), qu'on appelait le « chevalier Fouquières », travaillait à ses paysages une épée au côté.

Cette « grandeur » se retrouve dans tout ce qui touche à Rubens; on la reconnaît chez les paysagistes des générations suivantes. Un large ravin ocreux aux pentes couronnées de grands arbres, une route sablonneuse se dirigeant là-bas, vers un horizon de landes et, sur la route, des cavaliers à manteaux rouges et coiffés de chapeaux à plumes : tel est, à Munich, le chef-d'œuvre de Louis de Vadder (1605-1645). Jacques d'Arthois (1613-ap. 1683) se plut aux majestueuses futaies de la forêt de Soignes. Luc Aetschellinck (1626-1699) est le Guaspre des églises de Bruxelles et de Bruges. Les deux Huysmans, Corneille, dit Huysmans de Malines (1648-1727) et Jean-Baptiste (1654-1716), construisent, sur des dessous de brique, des aspects de nature sauvages et quelquefois grandioses, avec des trouées de bleu entre les cimes des hêtres. Bonaventure Peeters (1614-1652) est le peintre des mers houleuses, des tempêtes et des naufrages.

Un seul maître, au milieu de ces esprits magnifiques, se distingue par des formules entièrement contraires. Ce Jan Siberechts d'Anvers (1627-1703) semble à peine de son pays. Il n'en a ni le souffle, ni le rythme, ni l'espèce de brillante moiteur qui lustre les pures œuvres flamandes. Il ne recherche ni l'éclat du ton, ni la grandeur des lignes, ni leur mouvement. Des morceaux de paysage, tels qu'ils s'encadrent d'eux-mêmes dans l'objectif du regard; d'insignifiants motifs, une laitière faisant la sieste sur un talus, quelques vaches broutant l'herbe maigre à l'ombre rare d'une haie : voilà son tableau du Munich. Sa *Ferme* de Bruxelles, son *Canal* de Hanovre, ses tableaux de Lille et de Bordeaux sont de même des « tranches » de nature, plutôt qu'ils n'en sont des « extraits », et c'est ce qui les distingue des chefs-d'œuvre de Ruysdaël; mais c'est ce qui les rapproche de certaines œuvres de nos jours. Siberechts observe déjà que le soleil argente plus qu'il ne dore, et c'est un des premiers qui aient deviné les effets du « plein air ». Il est, avec Rubens, le plus original des paysagistes de sa race, mais il est, comme lui, resté sans influence.

CHAPITRE V

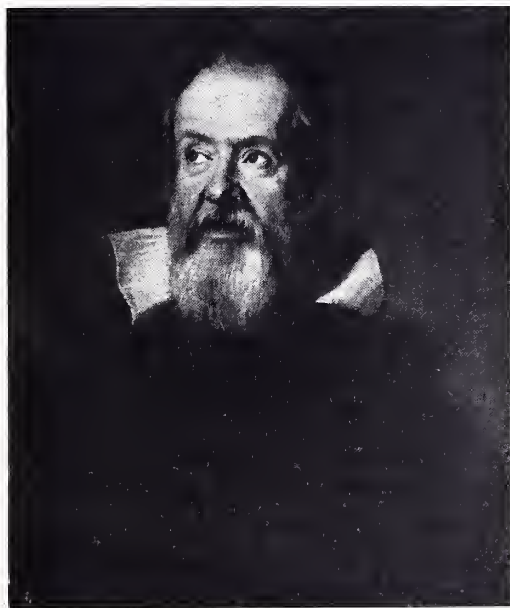
LA DÉCADENCE FLAMANDE ET LE RAYONNEMENT DE RUBENS

Les petits-neveux de Rubens. — Ce qui fait que les queues d'écoles traînent toujours dans l'ennui, ce n'est pas le manque de talent, c'est l'inutilité d'un travail qui n'ajoute que des redites à l'œuvre d'un grand homme. Déjà Crayer, Jordaens ne sont que des répliques du maître. Leur fonction fut de lui survivre quelque six ou huit lustres. Ils émergent ainsi dans l'histoire à mi-corps et soutiennent, pareils à deux Termes vigoureux, sa gloire au-dessus de sa tombe.

Il serait facile d'allonger cette liste d'épigones. Elle ménagerait d'heureuses surprises. Jean Cossiers (1600-1671) et Simon de Vos (1603-1676) ont laissé des œuvres aimables dans les béguinages d'Anvers et les églises de Malines. Ni Jean Boeckhorst, dit le « grand Jean » (1605-1668), ni Boeyermans d'Anvers (1620-1678) ne sont des peintres à dédaigner. Pierre Thys (1624-1679), dans son grand tableau à portraits de Saint-Jacques, se montre un interprète convaincu du réel. On a de Pierre Franchoys (1606-1654) et de Pierre Meert (1609 ?-1669), de Bruxelles, des portraits qui supportent de redoutables comparaisons. Enfin Jean van Cleef, de Gand (1646-1716), avec son *Saint Joseph couronné par l'enfant Jésus* — un tableau qui sent d'une lieue sa dévotion jésuite — et son *Martyre de Saint Crépin*, est une contrefaçon fort honorable de Crayer.

A cette immense production, que manque-t-il ? La vie. On cherche la pensée qui animerait tous ces reflets. On sent que l'art flamand tombe dans la manufacture. La décadence se précipite. On voit s'accentuer, comme dans un organisme sénile, cette sclérose de l'art qui est l'académisme. L'Académie de Téniers est fondée à Anvers en 1663. Mais c'est à Liège que les premiers symptômes apparurent. De Gérard Douffet (1594-1660), l'élève direct de Rubens, à son élève à lui, Bertholet Flémalle (1614-1675), le mal fait des progrès. Tous les deux sont déjà plus

romains que flamands. A la troisième génération, la tare est devenue incurable. Gérard de Lairesse (1640-1711) eut en outre le malheur de s'éprendre (et grâce à des gravures encore !) de Nicolas Poussin, une des plus fortes têtes qui aient pensé sur la peinture, mais l'un des maîtres les plus dangereux, parce qu'il fait de l'art un objet de raisonnement. Le pis est que Lairesse fut fatal à d'autres qu'à lui-même. Reçu à Amsterdam avec acclamation, il contribua fort vers 1680, à la réaction



Cliché Alinari.

Suttermans. — Portrait de Galilée. (Musée des Offices à Florence).

hollandaise. Ses succès, qui ne furent pas seulement artistiques, lui coûtèrent la vue. Il ne laissa pas pour cela de régenter la peinture. Comme jadis Lomazzo, le théoricien de Michel-Ange, il passa le reste de sa vie à dicter des livres d'esthétique. C'en est fait de l'art, quand les aveugles sont les juges des couleurs.

La Flandre a l'étranger. — Si les hommes de second plan reprennent quelque importance, c'est lorsqu'ils font leur métier d'échos et vont distribuer au loin la parole qu'ils ont apprise. On a vu que Rubens ouvrit lui-même la marche, à l'avant-garde de son école, et fut, en plus d'un cas, le grand ambassadeur et le plénipotentiaire de la peinture. La carte pittoresque de l'Europe au xvii[e] siècle devrait être partout teintée,

plus ou moins sobrement, de la couleur flamande, sauf l'Espagne, qui conserve la sienne à l'état vierge.

Nous reviendrons à mesure, en parlant de chaque pays, sur les influences que j'indique. Mais il faut dire un mot de deux ou trois maîtres qui se placèrent, par malheur, en dehors du mouvement général de leur temps, et demeurèrent prisonniers dans cette impasse de la gloire que l'Italie du *seicento* offrit à tant de ceux qui n'eurent pas l'esprit d'en sortir ; ils partagent dans l'avenir l'oubli où tombait lentement ce monde en léthargie.

C'est pourtant un excellent maître que ce Juste Suttermans (1591-1681) qui, entré chez van Balen le même jour que van Dyck, le précéda de peu à la cour de Florence, et demeura le peintre de trois générations de Médicis. Comme portraitiste, il vient immédiatement après le premier des Flamands. Sa manière resta toutefois plus antique ; elle tient de François Pourbus qui avait été son maître à Paris, et avait si bien réussi chez les ducs de Mantoue. Ce ton suranné convenait à la dignité de ces maisons endormies. Toute l'histoire de la dynastie est écrite dans les portraits de Suttermans. Celui qu'il a fait de Galilée (Offices) respire la force sereine, la certitude positive et indestructible du modèle : c'est le *Justum et tenacem* de l'astronome et du savant. Mais ses figures de femmes dans leurs attitudes officielles, leurs corsages chamarrés et l'empois de leurs collerettes, ont parfois des airs de jeunes mortes d'un charme inexprimable. Il y en a une surtout, à Lucques, dont on ne saurait oublier la douceur de belle embaumée.

Jan Miel (1599-1664) fut surtout un peintre de genre. Vivant à la cour de Savoie, il jouit chez les historiens du XVIIe siècle, des circonstances atténuantes qui s'attachaient pour eux à tout ce qui vient d'Italie. On oublia son origine, on amnistia son genre. Il en fut un peu de lui comme de Pieter de Laer. Mais son influence, à Turin, ne put jamais égaler celle du Hollandais à Rome. Elle explique pourtant pour une part (Turin étant une étape sur la route de Rome), les italianismes qui s'infiltrent, à partir de 1650, chez les derniers des petits maîtres d'Amsterdam.

TROISIÈME PARTIE

LA PEINTURE HOLLANDAISE

I. Flandre et Hollande. — L'âme hollandaise. — Les petites villes. — Associations et corps savants. — Tableaux civiques. — Frans Hals. — Les contemporains de Frans Hals. — Les derniers portraitistes. — II. Rembrandt van Ryn : sa vie, son œuvre, son génie. — Ses élèves et son influence. — III. Les peintres de genre : les van Ostade, Terborch, G. Dou, Metsu, Jan Steen, P. de Hooch, Vermeer de Delft. — IV. Le paysage : van Goyen, Ruysdaël, Hobbema, Cuyp. — Animaux et nature morte : P. Potter. — V. La réaction académique.

CHAPITRE PREMIER

LE SIÈCLE DE FRANS HALS

Le XVIe siècle. — La Hollande n'est pas un très vieux pays artistique. Longtemps elle n'a pas eu plus de peinture que d'histoire. Tant qu'elle se confondit avec la Flandre, la Flandre se chargea de vivre et de penser pour elle.

Un moment, Lucas de Leyde (1494-1533) semble rompre le charme. Mais ce n'est qu'un éclair. C'est l'heure où il n'est bruit au monde que des merveilles de l'Italie. Pour un siècle, il n'est plus question de Hollandais ni de Flamands. Avec Jan van Scorel, un élève de Mabuse qui courut jusqu'en Palestine et ne vit rien sur terre que les Loges et Raphaël ; avec Martin Heemskerk, un maître gesticulant et dur, dont les figures ont l'air de vouloir sortir de leur peau, commence une génération d'Italo-hollandais, qui n'a rien à envier aux Romano-flamands. C'est un Leydois, Otto Veenius, qui est le maître de Rubens. Et c'est Cornelis de Haarlem, le michélangelesque, l'homme aux impitoyables nudités découpées d'un trait sec dans des cartons blafards ; Blœmaert le corrégien, qui inaugure la manière forte et les ombres à la suie ; Goltzius le graveur, leur aîné à tous deux, mais venu tard à la peinture, et qui continua de buriner sur bois ses horribles académies massives et rougeaudes (*Adonis*

mourant, 1603, Amsterdam; *Mercure*, 1611, *Minerve*, 1613, La Haye).

Où est l'homme, de tous ceux-là, qui distingue le pays, l'honore et lui ressemble? Il y a des peintres en Hollande : y a-t-il une peinture hollandaise? Y en a-t-il même une à prévoir? On venait de subir, d'un bout à l'autre des Pays-Bas, trente-sept ans de luttes, de sièges, de famine, de massacres. Enfin on respirait. L'Espagnol faisait trêve. On signe l'armistice (1609), on entrevoit la paix. Les besoins de bien-être, de luxe, d'art, renaissent. Là-dessus Rubens entre en scène et ouvre à deux battants, par un double chef-d'œuvre, une grande école du Nord, la seconde depuis Bruges, à Anvers.

L'ame hollandaise. — Il fallait une révolution. Il fallait une crise, un schisme qui coupât le pays en deux, détachât la Hollande, en fît une nation, exaltât sa conscience et dégageât son âme.

Les faits sont dans toutes les histoires : que nous apprennent-ils qui intéresse la peinture? Il y a plus. Un art, dans cette jeune République, rien ne le promettait, et tout paraissait l'interdire. Le premier acte de l'indépendance est une explosion de vandalisme. La nouvelle religion abomine les images, dénude les autels, passe les murailles à la chaux : partant, pas de peinture religieuse possible. La démocratie, d'autre part, se moque des histoires et des fables, abolit la mythologie aussi bien que la Bible. Plus de palais à décorer, plus d'églises, nulle issue à l'art monumental, aux grands tableaux et au grand art. Tout se rétrécit, les surfaces comme les idées. La peinture, partout ailleurs princière, solennelle, faite pour la foule et les grands, change ici de mesure et se réduit pour vivre à l'échelle de l'appartement et à l'optique du goût bourgeois.

Or, il faut en convenir, le goût bourgeois en art est l'antipode du goût artiste. Son caractère essentiel est le manque de générosité, de désintéressement. Il lui faut du solide, du concret, du textuel. Il est curieux, il veut que le peintre soit exact, qu'il soit complet, qu'il soit précis. Il n'est jamais las de détails, de ce qui appelle le *fini*. Mais il est vaniteux, sa curiosité se concentre sur lui-même. Lui, sa femme, ses enfants, son ménage, ses mœurs, son costume, ses meubles, sa rue et sa campagne, tout ce qui a rapport à lui, le touche de près ou de loin, lui rappelle une date ou une scène familière, tel est l'objet de l'art pour ce nouveau Mécène. Et s'il y a dès l'origine quelque chose de hollandais ou qui sente la Hollande, ce ne sera rien, ou c'est cela. Et l'on sent bien qu'ici l'intérêt d'art n'est rien et que personne ne s'en soucie : mais ce que le client demande au



Cliché Bruckmann.

Cornelis Ketel. — La compagnie de gardes du capitaine Rosecrans. (Musée d'Amsterdam. 1588.)

peintre, qui lui-même ne vise ni plus loin ni plus haut, ce n'est ni une œuvre très forte ni une œuvre charmante, c'est une image consciencieuse, véridique, formelle, ayant en tout état de cause et de quoi qu'il s'agisse, bêtes ou gens, légumes ou vaisseaux, l'irrécusable valeur d'un document ou d'un « portrait »

Un portrait : le portrait du pays, des lieux, des habitants, de l'atmosphère, du ciel, le portrait de tout ce qui est, de tout ce qui se passe, de la nature entière, animée ou inanimée, la pure école hollandaise ne connaît pas d'autre formule. Depuis qu'il existe une peinture, on n'avait rien rêvé de plus nouveau ni de plus vaste.

En un mot, c'est tout le réel, le répertoire entier des faits, qui devient désormais du domaine de l'art. On sort de l'absolu, on entre dans le relatif. On ne se mêle plus de penser, d'abstraire et d'ennoblir : on ouvre les yeux et l'on regarde. C'est l'art de tout le monde et du premier venu, l'art des particuliers, des bonnes gens et des petites gens, l'art du coin du feu et du chez soi. On prend les choses comme on les trouve, on se laisse faire par elles, on est à ce qu'on peint, on le peint tout bonnement, sans préjugés, sans omissions et sans dédains ; la nature a toujours raison ; l'art n'a que faire de l'embellir ou de la corriger ; et devant elle, le talent est affaire de soumission, de patience et de sympathie.

Ainsi comprise, la peinture n'a plus besoin d'aller bien loin en quête de merveilles. Le moindre coin de terre diligemment étudié devient quelque chose d'infini, un champ inépuisable et fourmillant de découvertes. Sans sortir de Hollande, les investigations n'auront pas de limites. Des terrains, des arbres, des eaux, les fleuves, la mer et le ciel, un peintre n'a-t-il pas là sous la main tout l'univers en raccourci ? Et puis, il y a toute la vie, citoyens, ouvriers, paysans, toutes les variétés sociales, les classes et les métiers, les conditions, les industries, le travail et le loisir, les élégances et les misères, le monde et ce qui n'en est pas, le salon, la boutique, les modes, la toilette et ce qui s'ensuit, le ménage et son train, les visites, les séances de musique, la rue et les types de la rue, les villes et leurs environs, les villages et les étables, les canaux et les ports, les côtes et les navires, les coups de soleil entre deux nuages, et toujours les hautes brises du large qui couchent les arbres, poussent les voiles, font tourner les moulins et soufflent sur la contrée l'haleine de la mer. Il y a l'ensemble des mœurs, les bonnes et les mauvaises, les maisons honnêtes et les autres, la galanterie, les parties fines, les plaisirs comme il faut et ceux de la canaille ; il y a la famille, la vie privée à tous les étages, la vie

publique, réjouissances, cérémonies, kermesses populaires, repas civiques, fêtes civiques, chasses, cavalcades, galas et réceptions de princes ; et



Mierevelt. — Leçon d'Anatomie. (Hôpital de Delft, 1617.)

enfin, sur ce fond de la vie générale, l'interminable défilé des caractères, des individus et des physionomies : bref, un peuple en action, dans son mouvement et son cadre de tous les jours, de l'histoire prise sur le fait ou

en train de se faire, c'est-à-dire les choses humaines avec une nuance locale et un accent particulier, — des sujets vieux comme le monde, et l'occasion d'un art qu'on ne reverra plus.

Ajoutez à cela la variété infinie des goûts et des tempéraments, l'absence de pédantisme, la spontanéité charmante, l'imprévu des vocations. C'est un art où le sujet n'est rien, où la personne est tout. Ajoutez enfin ce que vous ne trouvez pas en Flandre, une géographie pittoresque plus particularisée, de petites patries plus étroites, et comme plus de clochers : Delft, la ville des faïences, Utrecht, la ville ecclésiastique, Leyde enfin, l'universitaire, la savante, le *bas-bleu* de Hollande, le berceau de tout ce qu'il y a de penseurs dans l'école, et du plus grand de tous.

Mais ce n'est là que la matière de la peinture hollandaise. Il fallait qu'un maître se trouvât pour lui imprimer une valeur artistique. La Hollande eut le bonheur d'en avoir deux pour un. Chacun d'eux engendra une école complète. C'est autour d'eux, quelles que soient les différences de leurs génies, que se développent les deux « siècles » de la peinture nationale. Et si le plus fécond, comme le plus illustre, est celui de Rembrandt, il n'est pourtant que le second ; le premier est celui de Frans Hals.

Les premiers portraitistes et le tableau civique. — Dans cette école du portrait universel, le grand rôle, de toute évidence, appartenait aux portraitistes.

Dès le xvi[e] siècle, en plein italianisme, la Hollande n'a qu'un grand peintre, et c'est un peintre de portraits. Par malheur ce beau maître, l'analyste le plus profond de la figure humaine qu'ait produit le pays avant Rembrandt et avec lui, Antonio Moro (1512-1575 cf. t. I, p. 396), peintre des cours de Madrid et de Londres, est un cosmopolite et un aristocrate, plus qu'à demi caballero, et dont les œuvres magnifiques n'ont fait d'élèves qu'en Espagne, parmi les Sanchez Coëllo et les Pantoja de la Cruz.

Privée d'un tel secours, tout l'effort de l'école se porte sur un genre du moins profondément original, et dont il n'y a d'exemples ni de modèles ailleurs : le portrait collectif ou le tableau civique.

La Hollande est le lieu du monde où l'association est la forme la plus naturelle de l'existence. Le groupe devient l'acteur principal de la vie. Ajoutez que la peinture de corps était, chez ces bourgeois, la seule occasion de traiter de grands tableaux et presque de l'histoire.

Ces peintures se classent en quatre catégories, embrassant les divers aspects de la vie publique. Ce sont premièrement les tableaux de milices, de *doèlen*, suivant le terme en usage dans le pays ; ensuite les tableaux



Cliché Hanfstaengl.

Frans Hals. — Repas des officiers des archers de Saint Georges. (Musée de Haarlem, 1627.)

de « régents », hommes ou femmes, gouverneurs d'institutions charitables. Plus tard apparaissent les portraits de chambres de commerce, enfin les portraits de professeurs, principalement de chirurgiens, qui donnèrent lieu à la série désignée sous le nom de « Leçons d'anatomie ». Du début du xvie siècle jusqu'au milieu du xviiie, c'est-à-dire à peu près

tant qu'il y eut une Hollande, ce genre tout hollandais ne cessa d'exercer les peintres. En prenant pour dates centrales les œuvres de Rembrandt, on a, par la seule histoire du sujet, un aperçu de l'école entière.

Les premiers tableaux de *doelen* qui nous soient parvenus sont de 1529 et 1531 (Amsterdam). On y voit une trentaine de bustes alignés sur deux rangs, avec un aspect de guignol ou de portraits sans cadres. Cette phase enfantine est celle de Dirck Jacobsz, et de Cornelis Teunissen.

Dans une seconde période, on voit les peintres créer un embryon de tableau par la recherche du motif. C'est ce qui arrive chez Dirck Barentsz. Son tableau de 1562 (Amsterdam) est une date. Les personnages sont saisis dans une action réelle, à dîner, autour d'une table qui leur sert de base et de lien. C'était un grand pas vers la vie. Peu à peu, les *doelen* deviennent opulents. On voit apparaître les pourpoints de couleur, les chausses à crevés, les panaches, les écharpes. L'œuvre-type de cette époque est celle de Cornelis Ketel, de Gonda, dont le tableau de 1588 (Amsterdam), avec son décousu et son bariolage, est déjà un morceau singulièrement imposant.

Dès lors, l'ère des tâtonnements est tout près d'être close, et les acquisitions nouvelles se multiplient. En 1588, Dirck Barentsz. donne le premier tableau de corporation marchande (Amsterdam). En 1603, Aert Pietersz. ouvre la série des *Anatomies*. En 1617, Michel Mierevelt, de Delft (1567-1641), un talent officiel, mince, fertile, ressemblant, un peu froid, y ajoute sa *Leçon du Dr van der Meer* (Delft). Enfin, l'année suivante, Cornelis van der Voort (1575-1624) inaugure le cycle des *regenten stukken* par un morceau de maître, le portrait des *Régents de l'hospice des vieillards* (Amsterdam, 1618).

Restait à perfectionner, à relever le genre par un goût plus artiste, par la puissance du style ou d'un sentiment fort. C'est à quoi Ravesteyn (1572-1657) s'emploie vigoureusement. Le prix de ce vieux maître, son éloquence de chroniqueur inculte et patriote, ne se révèlent qu'à La Haye, dans la salle municipale où règnent ses grandes œuvres. C'était un génie incorret, bourru et puissant. Son tableau de 1618, étouffé, assourdi, un tableau d'intérieur, est une œuvre remarquable: elle fourmille de traits admirables.

Deux ans plus tôt, Frans Hals paraissait à Haarlem.

Frans Hals (1580-1666). — Avec son aplomb, son sans-gêne, la manière brusque et goguenarde dont il s'installe dans l'histoire, personne n'est moins connu que ce maître fameux. L'artiste a une désinvolture, des

gaîtés d’humeur et de pinceau qui donnent aisément le change sur ses facultés supérieures. A partir d’un certain moment, on a sur lui l’ensemble de documents peut-être le plus complet qu’on possède sur aucun peintre ;



Cliché Hanfstaengl.

Frans Hals. — L’enfant et la nourrice. (Musée de Berlin, 1635.)

mais avant cette date, il nous échappe complètement. D’où sort-il? Où s’est-il formé? Mystère.

Il naît à Anvers, sa famille ayant qu’tté Haarlem après l’horrible siège de 1572. Il est mort à quatre-vingt-cinq ou quatre-vingt-six ans : ce qui le

fait venir au monde en 1580 ou 1581. On pense qu'il revint à Haarlem à dix ans. En 1611, il y signait l'acte de baptême d'un fils. C'était un gaillard qui buvait et battait sa femme après boire. Elle prit le parti de mourir, tandis que son gredin d'époux se consolait avec une jeune veuve, et convolait effrontément, le 12 février 1617, juste dans les délais légaux. Il était temps : neuf jours après la noce, le couple célébrait la naissance d'une fille.

Ce sont là plus que des légèretés. Hals avait trente-sept ans, c'est l'âge de raison. Mais cet âge-là, le pauvre homme ne l'a peut-être jamais eu. Sa fin est lamentable. A partir de 1662, il vit de la charité publique. En 1664, on recueille le pauvre ménage à l'asile des vieillards. Hals y végète encore deux ans, à un sou et demi par jour. On l'enterra discrètement le 1er septembre 1666.

Les grandes œuvres. — Le peintre est extraordinaire.

Il débute tard, à trente-six ans (*Banquet du doelen de Saint-Georges*, Haarlem, 1616), et ce début est un chef-d'œuvre. En un sens, Hals est là déjà tout entier, sinon dans sa dextérité, sa grâce et sa coloration, du moins dans sa puissance propre d'élever une scène de la vie ordinaire à la vie du beau, et de rester inspiré sans cesser d'être vrai. C'est par là que cette page compacte, sourde, rousse, sans air, mais si riche de sens et de portée, si généreuse en beaux détails, est le pur manifeste du génie hollandais.

Onze ans plus tard (1627) : Hals existe décidément. On a deux toiles de l'année : un nouveau *Banquet de Saint-Georges*, un de *Saint-Adrien*. Les statures grandissent. C'est un brouhaha, un branle-bas exquis dans le tableau. La gamme s'éclaircit. Beaucoup de blancs purs (fraises, collerettes), écharpes tendres, casaques chamois, vestes orange. Têtes merveilleuses, mains parlantes, le reste à l'avenant. C'est une vérité, un sens des objets et des êtres, un art de se servir des éléments réels pour une fin pittoresque, et de donner aux choses un prix qu'elles n'ont pas dans la réalité, par la façon piquante et nette de les dire. A cet égard, pour la quantité de ressources, le bouillonnement de beautés fraîches que le magicien fait jaillir du monde contemporain, c'est absolument sans exemple comme cela restera probablement unique.

Mais le miracle est le deuxième *Banquet du doelen de Saint-Adrien* (1633). Cette fois, rien n'y manque : ressemblances, pittoresque, vie éblouissante, verve magnifique, avec cette grandeur qui vient de la

parfaite maîtrise et de l'absence de parti pris. Ajoutez la solennité d'un décor de plein air, la majesté qui tombe des cimes des grands arbres, la



Frans Hals. — Les Régentes de l'hospice des vieillards. (Musée de Haarlem, 1664.)

profonde harmonie qui tranquillise les accords en les baignant de clair-obscur et d'enveloppe aérienne. Comme choix de couleurs et comme rayonnement, comme qualité d'observation, beauté des physionomies, équilibre des groupes, effet décoratif, on n'ira pas plus loin, ni Frans Hals ni personne. A cela près que c'est une œuvre qui n'invite pas à la pen-

sée, qui ne prête guère au sentiment, il n'y a rien de peint à mettre au-dessus de cette page.

En 1641, Hals peignait les *Régents de sainte Elisabeth*. Et il n'y a pas d'autre exemple d'une pareille révolution dans le style d'un maître. — C'est fini de l'éclat, fini des couleurs chatoyantes, fini de la bravoure et de la fantaisie. Hals a la soixantaine. Il s'assagit. Il est encore dans toute sa force, mais le tempérament se calme. Il s'agit de colorer aussi bien que jamais avec des couleurs neutres, des gris, des noirs, des blancs et des verts sombres. Il s'agit de modeler exactement dans la lumière, d'être artiste en traitant des éléments bourgeois, des chapeaux noirs, des manteaux noirs et de tristes rabats. Hals tient la gageure et la gagne. A vingt ans de là, Rembrandt ne sera pas plus savant ni plus fort dans sa merveille des *Syndics*.

Et voici Hals tout à fait vieux. Il a quatre-vingts ans passés. De l'ex-boute-en-train, du jeune *Bursch* délicieux d'esprit et de diable-au-corps, il ne reste plus qu'un pauvre hère cassé, humilié, aux abois, que la pitié publique recueille dans la maison de ceux qui n'en ont pas. Hals tint sans doute à reconnaître ce bienfait par un ouvrage de sa façon : on eut la charité de se prêter à son désir. De là les deux derniers morceaux de la série, les *Régentes* et les *Régents* de l'hospice des vieillards, exécutés par Hals deux ans avant sa mort, et ses plus étonnantes œuvres.

Rien n'est plus émouvant que l'agonie d'un maître, et quand ce maître est Hals, le spectacle devient sublime. C'est le *qualis artifex pereo* d'un peintre qui sait tout, mais dont la main défaille. Jamais les perceptions n'ont été plus exquises, les tons de qualité plus rare. Mais le dessin échappe, la touche balbutie. Plus de construction ni de forme solides. Aucun objet n'a plus ni signalement arrêté ni substance définie. L'une après l'autre, toutes les réalités abandonnent ce demi-aveugle. Il n'en lutte que davantage pour étreindre quelques parcelles de cet univers qui le fuit, et d'un effort débile lui arrache encore ces lambeaux de visions, ces abstractions farouches et ces prodigieux fantômes.

Portraits et caractères. — On a encore de Hals quelques tableaux de famille et une centaine de portraits.

Ces portraits sont fort inégaux. Il en est d'admirables. Ils se rangent pour l'exécution dans les groupes déjà décrits. La gamme y est d'ailleurs strictement limitée par l'uniforme sombre des modèles.

Mais dans ces pages, où aucun intérêt ne le dispute à celui des morceaux vivants, éclate une puissance de caractérisation, une certitude de diagnostic, qui font de ce grand rieur un des maîtres dans la science de l'homme. Si la vie de province offrait peu de modèles comme le *Descartes* du Louvre, elle n'en était pas moins fertile en originaux, que n'usaient pas incessamment les frottements des grandes villes ; et il n'est pas une figure de ce petit monde hollandais que Hals n'eût le pouvoir d'élever jusqu'au type. On voit revivre tout le roman bourgeois de ce temps-là dans ces femmes de bonne maison, à béguins et manchettes, enterrées dans leur fraise, confiantes et presque jolies quand elles sont jeunes, bientôt défraîchies et déçues, réfugiées dans leur gloire de parfaites chrétiennes, ou rancies dans leurs soins de ménagères revêches. Les hommes sont de bons diables, joviaux, hâbleurs, viveurs, tels qu'on imagine Hals lui-même, friands de braverie, de filles et d'histoires grasses. Avec autant de goût que Van Dyck, et beaucoup moins de romanesque et d'éléments de luxe, Hals annexait à l'art tout un domaine nouveau, la vie quotidienne, provinciale, bourgeoise ; par ses définitions de classes et de types, il préparait le personnel de la peinture de mœurs, rendait possible la comédie des Steen et des Terborch.

De là, il n'y avait qu'un pas à la peinture de « caractères ». Hals y vint de bonne heure. Ce sont des portraits, comme toujours, à la différence des modèles, choisis de préférence dans la crasse ou le ruisseau. C'était le genre de Caravage, déjà répandu en Hollande par ses imitateurs Moreelse et Honthorst. Tout de suite Hals y passa maître. Ce sont parfois des groupes comme le *Joyeux trio* (1616), les *Petits chanteurs* de Cassel ou le tableau de Dresde. Mais la plupart du temps, le peintre s'en tient à une figure, presque toujours un buste, de proportions un peu plus grandes que nature. C'est dans cette formule que rentrent tant de morceaux célèbres, l'*Ivrogne* (Cassel), le *Guitariste* (Paris, Rothschild), l'éclatante *Bohémienne* (Louvre, 1630) et la noire *Hille Bobbe* (Berlin, 1650), la crapuleuse mégère qui crève d'un rire affreux, son pot d'étain au poing et sa chouette sur l'épaule.

On a dit qu'on pourrait, avec les tableaux de Frans Hals, illustrer une monographie du rire. Le sourire devait être l'habitude naturelle à cette âme apathique. Un sourire répond à tout. C'est une philosophie. La mollesse est peut-être le fond de la nature chez Hals. Les abréviations élégantes de sa manière, son travail peu fondu, anguleux et par lignes droites, son objectivité et son manque d'imagination, ne sont que les

formes diverses de son extrême paresse. C'est elle qui fait de lui le plus journalier des artistes, tour à tour le plus ennuyé ou le plus étincelant. Tout le disposait à être le peintre de l'émotion la plus légère et la plus fugitive. Quand on y songe, rien n'est plus rare que le rire dans l'art. Cette franchise de bonne humeur fait de Hals une figure infiniment originale; elle devient charmante, quand il observe le rire le plus délicieux de tous, le rire de l'enfance. Son tableau de Berlin, *Nourrice et nourrisson*, est une merveille trois fois précieuse. D'abord, le grand praticien n'a rien fait de plus accompli que la robe, les guipures, les broderies du bébé. Et l'on aime ici un des rares éclairs de tendresse qui aient illuminé cette grande intelligence sceptique, — le hasard qui donne à cette œuvre le sens d'une Madone bourgeoise et hollandaise.

Les élèves de Frans Hals. — Toute une école se forma autour de ce grand peintre. Jusqu'en 1640, Haarlem est le grand centre pittoresque de la Hollande.

Le « genre », depuis Jérôme Bosch et Brueghel, ne s'était jamais complètement éteint dans le pays. Cabel (1585-1635), Averkamp (1585-1663), sont de petits peintres timides des polders et des sports d'hiver. Adrien Van de Venne, de Delft (1589-1662), est un lettré, un poètereau, un moraliste ingénieux, ami de Brueghel de Velours. La Hollande avait le droit d'attendre un art plus hollandais : c'est ce que lui donna l'école de Frans Hals.

Je passe sur les pasticheurs, sur Hendrik Pot (1585-1657), malgré son talent, et sur Judith Lyster (1600-1660), cette jeune femme qui entra dans le style du maître au point que ses œuvres ont pu être prises longtemps pour des œuvres de Hals. Mais un second groupe plus nombreux se noua autour de Dirck Hals, le cadet de Frans et son élève (1591-1656). Grâce aux œuvres de ce joli peintre, le génie de son frère, atténué, tamisé, réduit aux proportions de la peinture de chevalet, rayonna dans un cercle d'artistes, nés presque tous ensemble aux environs de 1600, et qui forment la première volée des petits maîtres nationaux. Ils ont vraiment créé le tableau hollandais, le tableau d'intérieur, le petit morceau de collection, de goût et de style modestes, de prétentions toutes familières, fait pour orner nos murs comme un meuble de choix. La couleur est claire, nacrée, à base froide, rompue, avec tout le piquant de la palette de Hals, un miroitement de nuances fleuries, qui reproduisent en miniature les exquises harmonies des *doelen stukken* de 1627. La peinture.

comme chez le maître, est précieuse plutôt qu'intime. En général, il y a foule dans leurs petits tableaux, et c'est encore ce qui les distingue de leurs successeurs plus discrets et plus réfléchis. Ce sont éminemment des peintres de « sociétés ». Il va sans dire que ces compagnies ne sont pas toujours édifiantes. Tout ce qui ne se passe pas dans les estaminets et les *Weinstuben*, c'est chez les marchandes de sourires. Il n'est pas étonnant que des peintres en quête de sujets animés, qui aimaient comme artistes les assortiments de notes gaies, et comme hommes sans doute ne haïssaient pas le plaisir, aient consacré tous leurs talents à la peinture légère.

Dirck Hals est un artiste exquis. Il colore une étoffe et la fait chatoyer; il noue une jarretière et coiffe un cavalier avec autant de goût et d'esprit que son frère ; il dessine aussi précieusement dans ses petits formats que Frans grandement dans les siens. Et il a de plus que lui une grâce romanesque, un sens de l'espace et du vert, des siestes en plein air, un instinct de la volupté et des champêtres élégances, à peu près uniques en Hollande, où tant de rares qualités se paient en fantaisie.

Ils sont après lui toute une bande, Pieter Codde d'Amsterdam, Anthoni Palamedes, de Delft, auteurs de *Menuets*, d'*Apprêts de carnaval*, de *Déjeuners galants*, de *Parties de trictrac*, petits-maîtres pimpants, libertins, persifleurs, de la « fête » hollandaise. Mais le seul talent considérable est Jan Miensze Molenaer (1600-1668), le mari de Judith Lyster, et comme elle l'élève de Frans et de Dirck Hals. C'est un peintre divers et fin, avec un parfum de bonnes mœurs qu'on ne rencontre guère dans l'école. Sa *Dame au clavecin* (Amsterdam, v. 1630) nous fait pour la première fois entrer dans un intérieur correct, à la façon de Vermeer ou de Pieter de Hoogh. Il y a là de l'intimité, de la fraîcheur, de la propreté, quelque chose de plus concentré, moins d'adresse visible, plus de tendresse latente, et ce serait déjà tout le clair-obscur hollandais.

Les autres genres n'ont pas dans l'école de Haarlem autant d'éclat que le portrait ou le « genre » proprement dit. Avec Joost Droochsloot, Esaias van de Velde (1590-1630) et Pieter Molyn, le paysage, comme il arrive dans l'enfance de cet art, demeure encombré d'épisodes qui en font une variété de la peinture de mœurs.

En revanche, la nature morte débute par ses premiers chefs-d'œuvre. Ce n'est plus l'énorme boucherie des Flandres, les hétacombes de victuailles faites pour l'engloutissement d'une cour de Gargantuas. C'est le coin de table bourgeois, avec ses apprêts et ses reliefs de déjeuner intime,

respirant le bien-être d'un homme qui, après les mauvais jours, jouit du luxe d'une douzaine d'huîtres et d'un verre de vin du Rhin. Tout ce que l'œil le plus attentif peut mettre de finesse à détailler une forme, à analyser un reflet, à saisir les relations entre deux objets voisins, et la main la plus patiente à rendre la nature et la substance des choses, voilà ce qui fait le charme de ces petits tableaux. Avec Pieter Claesz (1590-1661), le père du fameux Berchem, avec Willem Heda, de Haarlem (1594-1678) et Frans Hals le jeune, le fils du maître, commence cette curieuse famille d'artistes, inlassablement occupés de l'éternel verre à moitié vide près de l'éternel bocal renversé, et de l'immuable citron à demi pelé sur une assiette, sans que jamais le vin soit au même niveau dans le verre, que le bocal abattu se présente sous le même angle, ou que la spirale de zest ôtée autour du fruit en soit au même point de son petit ruban jaune.

Les romanistes : Honthorst, Lastman, Segers, etc. — On se figure qu'à dater de Hals, c'en est fait subitement de l'art des romanistes. Il n'en est rien. Goltzius ne meurt qu'en 1616, Cornelis en 1638, Bloemaert en 1651, à quatre-vingt-sept ans. L'habitude s'est prise de les traiter par le dédain : c'est toute une partie du génie hollandais que l'on renonce à expliquer.

Une grosse affaire, en effet, passionne tous ces ateliers : c'est la querelle du dessin et de l' « effet », des colorations claires et du travail plus sourd, plus ombré, plus profond de Corrège. En Hollande, la manière claire obtient d'abord tous les suffrages. Frans Hals, jusqu'en 1640, est un « clariste » déterminé.

C'est alors que le parti « brun » reçut le renfort de Caravage. Grâce à un élève de Blœmaert, Ter Brugghen, lequel revenait de Rome en 1614, le fameux « jour de soupirail » était révélé à Utrecht cinq ans après la mort de l'inventeur. Il ne nous reste presque plus rien de Ter Brugghen. Mais en 1622, arrivait d'Italie l'apôtre par excellence de la manière noire, ce Gérard van Honthorst (1590-1654) auquel son art fuligineux, ses effets de torches et de flambeaux et ses manies de noctiluque valurent, dans le pays, le nom de « Gérard de la Nuit ».

Mais un nouveau groupe beaucoup plus intéressant se ralliait à Rome autour d'Elsheimer. On n'a pas oublié cet Allemand singulier, ce « vrai Adam » (*Sandrart*), ce tentateur de voies nouvelles, dont le charme toucha tous ceux qui l'approchèrent, et qui demeure un des grands poètes du paysage moderne. Pendant vingt ans, son cercle fut le rendez-vous de la petite Germanie, de la Hollande de là-bas, obscurément

nichée dans les plus pauvres galetas de la ville divine. C'est là qu'allaient se balbutier les premières syllabes d'un art précieux entre tous, l'art de peindre par la transparence et l'enveloppe aériennes. Toute une partie, la plus rare, de l'école hollandaise ne serait pas, ou serait autre, sans le principe créé par ce rêveur écarté.

Le grand titre d'Elsheimer est peut-être sa façon d'interpréter l'his-



Cliché Bruckmann.

Dirck Hals. — Fête galante. (Musée d'Amsterdam.)

toire. Sandrart rapporte la surprise et l'admiration publiques, le jour où un marchand exposa une planchette de cuivre représentant *Tobie et l'ange*, et où il ne fut bruit dans Rome que de la « manière nouvelle d'Adam de Francfort ». Que ce fût en effet *Tobie*, le *Bon Samaritain* ou les *Pèlerins d'Emmaüs*, qu'il s'agît de l'Evangile, de la Bible ou des fables, la nouveauté d'Elsheimer était de les traiter en dehors de toute convention solennelle et décorative, dans un cadre exigu, c'est-à-dire

réduits à l'essence des choses, sous le jour de la poésie pure et comme à l'état d'élixir. C'était le grand art ramené à l'échelle de l'intimité. C'était pour tous le droit au rêve et le partage des hautes pensées. C'était enfin dans les idées une familiarité nouvelle, un degré de chaleur et de réalité gagnées au contact de la vie.

Il est étrange qu'une formule si spécifiquement hollandaise soit de création romaine. Grâce à elle, du moins, il put exister en Hollande un art pour les penseurs. Tout ce qu'il y avait dans ce pays d'ardent et de curieux, d'âmes éprises des idées, impatientes du terre-à-terre, eut dès lors une issue. Il y eut place pour une peinture religieuse, pourvu qu'elle se laïcisât et désertât les temples pour l'intérieur des maisons. Il y eut place pour l'histoire, à la condition d'en transformer le style. Ce que l'art perd en majesté, en ampleur de surface, il le regagne en profondeur, Le tableau n'a plus le droit de s'étendre : il se creuse. Rogné sur deux dimensions, il s'empare de la troisième, s'y installe, en fait son domaine. De cette contrainte singulière sort un ordre inédit de grandeurs pittoresques, une sorte de milieu nouveau, d'autant plus propice aux idées qu'il est lui-même plus idéal, d'autant plus propre à exprimer toutes les nuances de l'âme, que chaque artiste se le crée à la mesure de la sienne : c'est le séjour du sentiment, l'élément favori des conceptions morales, le plus parfait langage que l'art du peintre ait inventé pour rendre, avec l'aspect des choses, les émotions qui naissent des choses, et ajouter aux faits réels « cette vie imaginaire qui est l'art, et nominativement l'art du clair-obscur » (*Fromentin*).

Il fallut plus d'un effort aux peintres pour apprendre cette langue nouvelle. Les œuvres de Jan Pynas (1583-1631) et de Pieter Lastman (1583-1633) sont par là d'un grand intérêt. Tous deux étaient des maîtres studieux et bizarres, avec des recherches d'exotisme dont on surprend déjà la trace chez Elsheimer, et qu'on retrouvera plus d'une fois chez Rembrandt. Ils n'en furent pas moins célèbres, surtout Lastman, qui dès 1607 faisait fureur à Amsterdam. Ce fut lui le grand promoteur de la peinture intellectuelle. Son *David au temple* (Brunswig, 1618) inaugure en Hollande une poétique complexe, à mise en scène savante, aux mille ingrédients étranges et composites, comme un écrin confus scintillant dans la nuit.

Ils sont foule d'ailleurs, ces *scholars*, ces elsheimériens parfois délicieux, précurseurs d'un génie qui les résume et les éclipse : c'est Cornelis van Pœlenburg (1586-1667), d'Utrecht, Moïse van Uytenbrœck (1590-

1648), de la Haye, les jolis poètes pastoraux, avec leurs minuscules Nymphées, leur Arcadie en miniature, leurs doux vallons ambrés où les



Lastmann. — David au temple. (Musée de Brunswig 1618.)

Cliché Bruckmann.

femmes se baignent; c'est Léonard Bramer, de Delft, l'auteur des « pendants » significatifs de Madrid, le *Sacrifice d'Abraham* et les *Douleurs d'Hécube* (1630); c'est Bart. Breembergh, un dilettante des ruines, une

sorte d'Hubert Robert avant la lettre ; c'est Nicolas Mœyaert, un Lastman plus clair et plus calme, qui fut le maître de Paul Potter.

Les recherches récentes ont enfin ramené au jour une figure puissante. Il y a aux Offices un grand paysage de montagnes, tourmenté, orageux, peint dans ces matières épaisses qui semblent conserver l'empreinte de la passion qui les a pétries. « Trois ou quatre génies, écrit Taine devant ce tableau, ont le pouvoir de remuer l'âme jusque dans ses profondeurs et de la jeter dans une rêverie infinie ; Michel-Ange, Shakspeare, Beethoven et Rembrandt. » Il est démontré aujourd'hui que cet admirable tableau est l'œuvre d'Hercules Segers (1590 ?-1640 ?) On croit qu'il se suicida. Segers s'incarne tout entier pour nous dans ses estampes. Il a inventé la gravure en couleurs. Ce sont des paysages alpestres, des solitudes pétrées, de glaciales moraines, avec ces aspects de planète morte que présentent certaines hautes vallées de l'Engadine ou du Tyrol. Les tons les plus violents s'écrasent en harmonies, en dissonances étranges. Ces impressions, obtenues on ne sait comment sur des chiffons de toile écrue, achèvent de mettre ce burineur au premier rang des peintres. Avec Esaias van de Velde, dont l'admirable *Bac* (Amsterdam, 1622) est l'acte de naissance du paysage hollandais, personne n'a plus fait que Segers pour émanciper le genre de l'enfantillage des Momper et des Coninxloo. C'est le seul maître de son temps qui soit, par un côté, presque l'égal de Rembrandt, et en qui celui-ci (il avait réuni onze tableaux de Segers) pût reconnaître une âme de sa race.

Les portraitistes : de Keyser, Elias, Van der Helst. — Enfin une dernière tradition, presque indépendante des deux autres, va se continuer pendant le cours du siècle et prolonger dans le portrait, jusqu'aux extrêmes moments de l'école hollandaise, les habitudes invariables et toutes photographiques d'Aert Pietersz et de Mierevelt.

Les personnes graves, les notables, les curateurs d'établissements de moralité publique, voyaient d'un œil sévère les gamineries de Frans Hals et ses turbulences charmantes. On était plus tranquille avec certains de ses élèves, Jan Verspronck (1597-1662), Jean de Bray (1607 ?-1697) ou Vincent van de Vinne (1629-1702). C'étaient des talents de tout repos.

C'était toutefois Amsterdam la place forte de l'esprit bourgeois. Cette ville venait de grandir en moins de cinquante ans au delà de toute prévision, d'une fièvre de croissance subite et presque américaine. De 70.000 âmes, sa population sautait à 300.000. Elle se trouvait bombardée

à la tête des puissances et des richesses du globe. Là, vivait une aristocratie, un Gotha de nababs. C'était le Livre d'or du sucre ou de la banque, des cordages ou des tissus, de la porcelaine ou du café. Ces nouveaux enrichis professaient en art cette timidité de goûts propre aux gens sans culture. L'argent est essentiellement conservateur. Le Crésus de cinquante ans fait ce que souhaitait de quinze à vingt le petit commis en sabots. En peinture, il s'adressera aux célébrités de sa jeunesse. C'est ainsi qu'Amsterdam, la ville du progrès, est l'endroit de Hollande où l'art est le plus arriéré.

En revanche, la consommation qui s'en fait est immense. L'argent et les clients abondent. Portraits simples, portraits de famille, portraits de sociétés, ce n'est pas la besogne qui manque, et les professionnels pullulent. En l'espace de dix ans, il en naît une demi-douzaine : Jacob Lyon, Werner van Walckert, Nicolas Elias, Cornelis van Ceulen, Thomas de Keyser et Abraham de Vries. De Keyser à part, qui est le plus fort d'entre eux (1596-1667), ce sont de bons auteurs, exacts, probes, concis, dessinant bien, peignant en noir et gris, sans ombre de fantaisie ou d'imagination.

Le seul maître indigène qui témoigne de quelque recherche est Thomas de Keyser. Sa *Leçon d'anatomie* (Amsterdam, 1619) offre un motif fort audacieux, celui du squelette debout au milieu des six carabins et ciselant en pleine toile, sur fond noir, la terrible élégance de sa carcasse à jours et le grillage de ses côtes. C'était une idée de jeune homme, mais non pas du premier venu. Mais les œuvres les plus ingénieuses de ce maître délicat sont ses portraits en façon de tableaux de genre, les chefs-d'œuvre d'un art où Molenaer et Gonzalès Coques ne sont venus qu'ensuite.

Avec Dirck van Santvoort (1610-1680) et Bartholomaüs van der Helst (1613-1670), on assiste au triomphe de l'idéal bourgeois. Cette fois, Rembrandt était né, et c'est à deux pas d'un tel homme, dans le rayon de son génie, que des peintres n'en savent rien ou n'en veulent rien voir ! La fortune de Van der Helst et sa réputation sont une preuve de la sottise des jugements publics. On n'a osé que trop longtemps le mettre en parallèle avec le maître qu'il ne faut comparer à personne. On a dit de son fameux *Banquet pour la paix de 1648* (Amsterdam), qu'on en pourrait jeter pêle-mêle toutes les mains et toutes les têtes dans un panier et les réassortir sans faute, tant elles sont individuelles. Mais on ne l'a pas essayé ! Les innombrables portraits de ce grand industriel du genre valent mieux que ses ensembles, surtout les portraits d'hommes, sans faire de lui toutefois un praticien bien savoureux ni un esprit bien péné-

trant. Considérez celui du *Drossart de Muiden* (Amsterdam), avec ses joues poupines, son ventre exorbitant ceint d'une écharpe rose, et figurez-vous ce que Frans Hals aurait fait de ce muids vivant ! Par hasard, le portrait de *Paul Potter* (La Haye) est une chose émue et sobrement touchante. Et un jour, on ne sait comment, il est arrivé à Van der Helst de faire une œuvre hors de prix, presque une œuvre puissante : ce sont les *Quatre chefs de la confrérie de Saint-Sébastien* (Amsterdam, 1653), dont il existe au Louvre une réplique réduite, et peut-être encore plus charmante.

Résumé. — On le voit, il n'y a pas d'école plus fourmillante que cette première école hollandaise.

Dans ce foisonnement, on distingue une foule de petits-maîtres curieux, quelques-uns de charmants, et un très grand, Frans Hals.

Et cependant, avec sa production déjà immense, ses essais en tous genres, ses indéniables chefs-d'œuvre, la peinture hollandaise est-elle en 1630 ce qu'elle sera seulement deux ou trois ans plus tard ? A cet enchevêtrement de tendances, ne manque-t-il pas encore un trait essentiel ? Enfin, si grand que soit Frans Hals, si brillante qu'on juge sa spirituelle école, la Hollande dans l'art serait-elle tout ce qu'elle est, — et ne s'en faut-il pas, non seulement de son plus prodigieux génie, mais de son caractère et de sa signification artistique elle-même — si elle n'avait pas eu Rembrandt ?

CHAPITRE II

REMBRANDT VAN RYN (1606-1669)

L'HOMME, SA VIE, SON CARACTÈRE. — La vie de Rembrandt est toute en étrangetés et en contrastes, en incidents médiocres et en drames intérieurs.

Il naît le 15 juillet 1606, à Leyde. Son père, Harmen Gerritsz, était meunier non loin des murs. Le Rhin passait à cet endroit, d'où le nom de la famille, « van Ryn ». A dix ans, l'enfant fut placé à l'école latine. Il entra, à l'âge régulier, en apprentissage chez un peintre de la localité, Jacob van Swanenburg.

Rien de plus ordinaire. La suite n'a rien non plus de fort inattendu. Aucun mouvement extérieur, pas d'ambassades, de voyages, rien du rythme entraînant de l'existence de Rubens. Pas de grands événements non plus, hormis une déconfiture qui laisse sur le nom du peintre, avec une pénible odeur de pauvreté, une tache suspecte de mauvaises affaires. Il n'y a pas davantage de roman dans sa vie. Il eut une femme, Saskia, et elle était charmante : elle mourut dans toute sa fleur. Il aima encore, et jamais jusqu'à son dernier jour ce cœur morne ne sut se passer de caresses. Mais ce veuf qui se remet en ménage avec une servante fera toujours triste figure parmi les Roméos. La *Leçon d'Anatomie* le rend illustre à vingt-six ans. Pendant une vingtaine d'années, il eut une célébrité bruyante. Tout ce qu'il y avait à Amsterdam de jeune et d'étourdi s'enrôlait d'enthousiasme derrière le grand agitateur. Ce fut un courant d'air et un émoi dans les cerveaux. Puis, l'opinion se ressaisit, et le silence se fait sur le nom de Rembrandt. Il sombre peu à peu dans une nuit profonde. Et cette fin lugubre est si bien dans sa destinée, qu'elle voile à nos yeux l'éclat des commencements. On ne « voit » plus Rembrandt heureux. Chenavard lui trouvait des ressem-

blances avec Jean-Jacques. Il en a plus d'une en effet : ses amours ancillaires, l'espèce d'indignité mondaine de sa vie, le vague clignotement douteux où elle s'éteint et, plus profondément, l'individualité monstrueuse, la grandeur de ce plébéien et de ce réfractaire, l'action de ce misérable sur la conscience humaine, son christianisme bouleversant de tendresse et d'ingénuité, sa purification progressive par la douleur et, dans ce chaos d'équivoques et de contradictions, la triple et indéfinissable impression de cette âme pensive, inquiète et morose.

De bonne heure sa figure fut environnée de légendes. Il avait inventé, pour lui et ses élèves, un régime cellulaire, un système de boxes ou de cloisons, où il isolait les jeunes gens pour les sevrer de tout contact et leur apprendre à tout demander au modèle. De son côté, il travaillait en grand mystère. Il avait une façon d'attaquer la toile ou le cuivre, de peindre et de buriner contre toutes les règles, avec des formules à lui, des méthodes cachotières, des opérations clandestines et déroutantes, sentant le grand œuvre et la cabale. Jamais on ne pouvait dire au juste comment « c'était fait ». En tout cas, cela ne ressemblait à rien de ce qui s'était jamais vu. C'était raboteux, caressant, quelquefois ciselé comme une joaillerie, ailleurs fluide et souple comme une mousseline. Et c'était tout un arsenal d'outils et de moyens physiques : des brosses de toutes tailles, des plus grossières aux plus fines, des chiffons imbibés d'essence pour les frottis, des couteaux à gâcher la pâte en couches épaisses, des grattoirs pour la biseauter, des coups de pouce pour faire tourner un coin de lèvre dans la pénombre, et parfois, dans une chevelure, de vives égratignures à la hampe de la brosse. Et il était sordide, et le dos bariolé de balafres multicolores, parce qu'il essuyait ses brosses au derrière de sa blouse.

Il avait la manie de s'asseoir devant une glace. Il tirait de son coffre une toque, une fourrure, une chaîne à grains d'or, parfois un hausse-col, un panache ou un casque; il relevait la tête, retroussait sa moustache, aérait ses cheveux et y mettait du vent; il roulait des yeux furibonds, riait, grondait, grinçait, se faisait des grimaces; et il s'étudiait, seul à seul, en avare et les yeux dans les yeux, scrutant sur son visage la construction d'une face humaine, essayant son vestiaire d'âmes. Et ce long soliloque, cette faculté d'absorption dans un sujet unique, cette conception d'un « Moi » à multiples personnages, et capable pour ainsi dire de toute la richesse humaine, seraient déjà l'indice d'un cerveau extraordinaire. Et toujours, sous l'accoutrement de fantaisie ou de

théâtre, apparaissait la même figure vulgaire et captivante ; on sentait sur ses joues rasées et ses lèvres charnues quelque chose de tenace, de taciturne et de sensuel ; le front était superbe de reliefs et d'ampleur, avec des soureils dominés par deux masses opiniâtres : et il vous dardait là-dessous un petit œil luisant, où il y avait « de la fixité, de la malice, du contentement et de l'audace » (*Fromentin*). Plus tard il se montra dans des tenues plus sombres, en froc désabusé, avec un linge en serre-tête, tel qu'un grand revenant de l'ombre et de la pitié ; et cette dernière image, cet aspect de misère et de désillusion, n'est pas pour simplifier l'idée qu'on se fait de lui.

Il avait, comme Balzac, des goûts de fureteur, l'instinct du bric-à-brac, le génie des vieilles défroques, de la friperie, des choses étranges qui peuvent servir de document ou d'aliment au rêve, le flair d'un cousin Pons ou d'un Elie Magus. Il avait aussi des goûts de luxe, la folie des tableaux, des armes, des statues, des meubles précieux, des belles et rares gravures. Au temps de sa splendeur, ses finances étaient déjà embarrassées. Et enfin ce fut la débâcle. Il arriva un jour, un jour d'hiver sinistre où, en pleine rue, devant une porte d'auberge, le malheureux vit ses trésors se dissiper à la criée et se vendre à vil prix (février 1656). Rembrandt subit l'arrêt d'un cœur sec et stoïque. Il ne se plaignit pas, il ne se laissa pas abattre. Rien, dans son imperturbable labeur, ne permet de soupçonner une défaillance ou une souffrance. Son écroulement le laisse impassible. On pouvait le croire écrasé : jamais il n'a eu plus de ressort, de force et de génie.

Il va s'enfouir dans une ruelle à l'extrémité d'un faubourg, dans le quartier des marbriers. Sa maîtresse le fait vivoter d'un vague trafic de brocante. Sa vue baisse, ses yeux se refusent à conduire la pointe sur la planche. Il peint. Sa compagne meurt. Il peint. Son fils meurt : rien ne fait tomber la palette de ses rudes mains. L'hypnotisme de l'idée fixe soutient le vieux homme debout à travers ces heures funèbres. Peu à peu sa figure se perd dans cette solitude anonyme et nécessiteuse. On assure qu'à cette date il en était à faire des portraits « à six sous » ! Enfin à soixante-trois ans, le 4 octobre 1669, cette âme, la plus grande qu'ait produite la Hollande, acheva de s'évanouir. Cela fit si peu de bruit, que personne ne s'en aperçut.

LES IDÉES DE REMBRANDT. — C'était un Leydois, de cette pédantesque Leyde, où la soif de savoir, la rage de la distinction et de

l' « honnêteté » étaient une affaire publique, une sorte d'aristocratie ou de lustre national, et dont il épousa toutes les toquades à la folie.

Était-il instruit? A-t-il eu en philosophie et même en exégèse les visées spéciales et les lumières qu'on lui prête? Est-il penseur? Voyant? Apôtre? Rien n'est moins sûr. Mais toutes ses facultés sont celles de l' « artiste ». Il en a le signe classique, ce don de dédoublement qui fait, comme l'a écrit un romancier moderne, que les « accidents du monde », aussitôt perçus, apparaissent « transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire », si bien que, pour un homme de ce tempérament « toutes les choses, *y compris sa propre existence*, ne semblent pas avoir d'autre utilité ». Il est le premier Hollandais qui ait conçu la gloire. A l'école, ses maîtres, les Swanenburch et les Lastman, l'abreuvent de Renaissance, l'alcoolisent d'art. A quinze ans, son parti est pris : il *monte dans sa tête* et ne redescend plus. Son histoire n'est qu'un effort pour se dépayser, s'arracher à la platitude de ce monde de philistins, et vivre quelque part, « ailleurs », en citoyen du Beau.

Et c'est ce qu'applaudit l'opinion distinguée (Cf. Huygens, *Mémoires*, 1631). Plus de bambochades : de l'histoire! Assez de « bonshommes » : des hommes! Et en effet l'élève des Swanenburch et des Lastman devait tenir en profond mépris le terre-à-terre cordial des peintres indigènes. Connaît-on dans toute son œuvre une page ayant le sens d'une scène de « genre »? A-t-il peint une *Visite*, une *Leçon de musique*, une *Tabagie*, une *Ribote?* L'antiquité, le rêve, l'allégorie, la fable, *Endymion, Actéon*, le *Rapt de Proserpine*, *Andromède*, *Danaé*, *Lucrèce*, voilà ses sujets, son domaine. C'est encore le *Serment de Claudius Civilis* (Stockholm), *Bélisaire*, *Fabius*. Et c'est surtout la Bible, à ses yeux l'histoire des histoires.

Mais ce premier instinct, qui l'écarte si fort des habitudes nationales, se double d'un second, qui l'y ramène et l'y replonge. Il se brouille au bout de six mois avec Lastman. Il se refuse insolemment au voyage d'Italie. Il se permet sur les Anciens d'énormes impertinences. Et dans ces facéties, sous la double jactance de la jeunesse et du génie, se formule déjà cette pieuse profession de foi : « Dans ta patrie même, dira-t-il à son élève Hoogstraten, tu trouveras tant de beautés, que ta vie sera trop courte pour les comprendre toutes et pour les exprimer. L'Italie, si riche qu'elle soit, te sera inutile, si tu n'es pas capable de rendre la nature qui t'entoure ». De là l'innombrable série des « études » dans son œuvre. L'homme qui en 1650, huit ans après la *Ronde*, gravait d'une pointe si tendre le miraculeux *Coquillage*, et qui exécutait encore à

cinquante ans la triomphante série de ses *Bœufs écorchés*, cet homme-là



Cliché Hanfstaengl.

Rembrandt. — La descente de croix. (Pinacothèque de Munich, 1633.)

savait toute l'excellence de sa méthode. C'est à ce prix, c'est grâce à

cette discipline, à ce minutieux apprentissage de la forme, grâce à cette attention et grâce à cet amour, que l'étonnant barbare parvint, à lui tout seul, sur les bords de son Zuyderzée, à créer un lexique et une grammaire hollandaise pour l'expression de la plus haute et divine pensée.

Et cependant, il a imité toute sa vie. Rubens, Van Dyck l'empêchent de dormir. Mais à travers Rubens, c'est déjà l'Italie qu'il tente de saisir. Sans doute, il est toujours dispensé du voyage : mais l'Italie, il en était imprégné de naissance. Depuis un siècle, grâce au flux et au reflux des pèlerins, le terrain est tout inondé d'alluvions cosmopolites. Lui-même est l'élève de deux Hollandais qui n'ont jamais signé que *Jacopo* et *Pietro*. Dans ce musée qui le ruina, il avait (ou croyait avoir) deux Raphaëls. Il avait des Guides, des Carraches, un Palma, un Giorgione. Il avait un *Amour dormant* de Michel-Ange. Il avait plus de cinquante moulages d'après l'antique.

Oui, Rembrandt est le plus grand des italianisants. Mais la Calverstraat n'est pas le Grand Canal, et Rembrandt, avec toute sa bonne volonté, n'est pas Titien. De là les mille ambiguïtés qui font hésiter sur son œuvre,

Par exemple, il est à peu près le seul maître de son pays qui ait conçu le prix esthétique du nu. La *Danaé* de l'Ermitage, la *Suzanne* de Berlin, la *Baigneuse* de Londres, la *Bethsabé* du Louvre, sans parler des estampes, la *Femme dans son poèle* ou la *Femme à la flèche*, sont des traits essentiels de sa physionomie d'artiste. Ces pages insolites, un peu compromettantes, c'étaient ses morceaux d'amateur, ceux sur lesquels il comptait le plus dans cet éternel concours avec le Titien, le Corrège, qui est le sous-entendu perpétuel de son œuvre. Et il n'ignorait pas que le corps ainsi compris offre son *maximum* de signification. Mais voici qu'à cette haute idée (qui est tout l'humanisme), le Batave qui est en Rembrandt apporte les plus curieuses réserves. Le nu, dans nos climats, est toujours chose rare, furtive, solitaire. Elle n'existe qu'intermittente, et dans des conditions spéciales, qui toutes se rapportent à la toilette et à l'amour. Rembrandt ne peut pas s'empêcher d'en tenir un compte infini ; il décrit le secret du lieu, l'heure, le « poèle », l'alcôve. Il n'a pas peint une femme nue qui ne fût une femme « déshabillée ». Et cette femme est toujours une certaine femme : et on s'en aperçoit ! Mais le nu, même sous cette forme particulière, c'est pourtant Elle, — la Nature — permanente sous le maquillage des civilisations, la comédie du monde, les déguisements du costume ; c'est, en dehors de toute gloire, de toute apothéose, avec toute ses tares, ses fatigues, sa mauvaise hygiène, avec toute l'usure de sa

frêle machine et ses dégradations lentes vers le tombeau (qui sont bien



Cliché Alinari.

Rembrandt. — Les noces de Samson. (Musée de Dresde, 1638.)

des effets ou des lois de Nature), — notre corps, le débile animal humain, chétif, mortel et délicieux. Et alors, à défaut de goût, de vénusté, à défaut de toute haute conception de la forme, le maître

invente des souplesses, des élasticités, il a quelquefois des rondeurs, ailleurs une rigueur, presque une crudité; il y a partout une insistance, un sérieux, à la fois un amour et un oubli de la chair, un instinct de la vie, un mélange de convoitise et de curiosité, une passion, une adhérence du style à la réalité, — à faire pâlir toutes les beautés auprès de ces vivantes.

La même aventure lui arrive lorsqu'il se mêle d'histoire. Ses informations manquent de toute critique. De bonne foi, il prenait la Juiverie d'Amsterdam, avec sa langue bizarre, ses immuables mœurs, ses loques, ses caftans, sa pouillerie, pour un fragment de l'ancien monde surnageant dans le nôtre. Le théâtre du temps, sa défroque tragique, quelques volumes de voyages, les *Triomphes* de Mantegna, souvent un bibelot, une arme de Damas, parfois une miniature indienne ou persane, complétaient son érudition. Mais sous cette science d'occasion, absurde et ingénieuse, ce qu'on ne saurait méconnaître, c'est la volonté de sortir du hollandais et du bourgeois, pour rentrer dans l' « humain ». Qu'importent les faiblesses de son archéologie ? A force de prudence, de soumission au fait, d'impersonnalité, l'école hollandaise en arrivait à perdre toute valeur esthétique : Rembrandt est venu rendre à cet art en danger le sens des vérités supérieures et le goût des idées.

Mais à cette passion des idées, il joignait autant que personne l'amour et le besoin des faits. D'où une première contrariété, on ne sait quoi de double dans son inspiration, qui en fait à la fois la profondeur et l'obscurité. Ajoutez à cela, dans les procédés de son art, une complexité au moins égale à celle des intentions. Il a voulu être vrai comme Hals, pathétique comme Rubens, élégant comme van Dyck, puissant comme Caravage, beau comme Titien, somptueux comme Veronèse : ce fut sa pierre philosophale. De là, une mobilité dans une poursuite invariable, une versatilité d'aspects dans une inflexible recherche, l'apparent désordre d'une âme sans cesse à la merci d'une impression nouvelle, mais obstinément orientée, au milieu des détours et des méandres de son trajet, par une même angoisse de perfection et de grandeur.

Et toujours, à tous les moments, à travers tant de doutes et de contradictions, un tempérament indomptable, une des forces les plus complètes et les plus admirables qui aient jamais paru pour transformer un art et le refondre à leur image, le doter d'une puissance nouvelle, et lui faire dire ce que nul homme n'avait encore dit, et que nul dans la suite ne répétera plus.

Les portraits de Rembrandt. La Ronde de nuit (1642). — De 1627 à 1669, des premières œuvres aux dernières, dans ces quarante-trois ans de continuel labeur, quel ordre observer ? A quelle date Rembrandt a-t-il été le plus maître de son métier et de ses idées? La *Leçon d'anatomie* (1632), la *Ronde de Nuit* (1642) et les *Syndics* (1661), ont-ils dans son histoire l'importance qu'on leur prête ? Ils dessinent du moins une des faces de ce grand esprit, et comme ils sont la source d'une foule de méprises, c'est sur le portraitiste qu'il faut d'abord nous expliquer.

Ces portraits (les trois quarts au moins de l'œuvre entière) sont en effet une occasion indéfinie d'erreurs. On rapproche l'auteur de Hals et de van der Helst, et on s'étonne des différences. Il faut le suivre dans ses recherches, y regarder de près, voir ce qu'il poursuivait dans ce genre du portrait, qu'au fond il n'a compris ni traité comme personne.

La preuve éclate déjà dans ces centaines de portraits qui forment l'extraordinaire iconographie de sa famille. Depuis le vieux Lippi et le grand Veronèse jusqu'à Rubens et à Jordaens, quel peintre ne s'est un jour représenté lui-même, mêlé à quelque belle histoire, comme héros ou comparse dans une action célèbre, et n'a groupé ses affections, parents, femme ou maîtresse, dans une *Sainte-Famille*, une *Conversation sacrée ?* Dürer nous a laissé, en quelques pages décisives, l'immortel abrégé des étapes de son génie. Ce qu'on n'a jamais vu, c'est ce labeur infatigable d'après les mêmes modèles, cette interrogation ardente et à huis clos, cette concentration d'efforts sur quelques visages invariables, sans distraction aucune, sans transposition ni solennel décor, sans autre mobile enfin que la fonction tyrannique d'un peintre qui s'exerce et condamne ses proches à son entraînement. Notez que le cœur n'y est pour rien, et que difficilement vous prendriez ces pages pour les épanchements d'une âme bien aimante. Il avait des enfants, et c'est à peine s'il peint l'enfance. Quant aux femmes qui remplirent sa vie, son histoire pourrait s'écrire par les portraits qu'il a faits d'elles : et cependant! Toujours la mascarade, des fourrures, des aigrettes, de la baroquerie, toute une friperie suspecte, fleurant l'Opéra, le bazar et la galanterie, jamais le monde réel et les mœurs de bon aloi. Et il se traite tout le premier comme il traitait les autres! Et tout ce carnaval lui causerait un vague tort, si l'on n'y distinguait d'amusantes fantaisies, un moyen piquant de déguiser une « étude », ou même des « effets » poursuivis pour eux-mêmes, en vertu d'un programme et d'une recherche d'art.

Il va sans dire que ces licences n'étaient plus de mise avec des modèles

ordinaires, peu soucieux de servir de thème à de pareils caprices. Et toutefois, prenez les plus beaux de ces portraits, presque sans distinction d'époque : le ménage *Daey*, le *Gentilhomme au gant*, la *Dame à l'Éventail*, le *Dessinateur* ou le *Bourgmestre Six* : vous reconnaîtrez toujours, même lorsque le peintre a l'air de s'effacer, quelque chose de libre, d'original, une attitude, un trait, une combinaison qui révèlent l'esprit qui dispose au-dessus de la main qui obéit. Chacun de ces portraits est une conception, à savoir une image formée, à parts au moins égales, d'observation précise et d'interprétation, de données réelles et d'une idée. Cette idée va selon les cas, de l'apparat au « genre » et du ton de cérémonie au ton de l'intimité. Figure entière ou demi-figure, parfois même figure équestre, familiarité ou noblesse du motif, choix du cadre, de l'instant, du jour et de l'habit, aucun peintre n'a mis au service de ses impressions des ressources plus souples et plus appropriées. Cet art d'inventer ce qu'on voit ou la façon de l'exprimer, et de faire concourir l'imagination au portrait, c'est tout le génie de Rembrandt dans une vingtaine de chefs-d'œuvre, qui lui valent de compter entre les trois ou quatre maîtres dont s'honore l'art de peindre l'homme. Encore la tâche, on l'avouera, était-elle plus malaisée avec sa clientèle qu'avec celle de van Dyck ou celle de Velazquez. Mais sa supériorité la plus incontestable, c'était d'aborder ces problèmes avec la force et la hauteur de vues, le généreux entrain d'une âme rompue aux grandes entreprises et aux questions profondes.

Ce qui le montre, c'est le succès de la *Leçon d'anatomie* (1632). C'était le début du jeune maître en ce genre national de portraits collectifs et de tableaux de corps. Devant cette page archi-célèbre, il est toutefois difficile de n'être pas déçu ; la critique de Fromentin semble à peine sévère. Il faut voir ce qui existait en fait d'*Anatomies* avant celle de Rembrandt : cette comparaison lui rend sa vraie valeur, et on ne la trouve plus indigne de sa réputation. C'était la première fois qu'une collection de portraits se changeait en « tableau », et qu'un procès-verbal d'Académie de médecine s'élevait à la vie de l'art. Chose toute nouvelle en Hollande, la forme était conçue comme la langue de l'universel. D'un simple procédé de reproduction, elle devenait l'instrument qui débrouille, coordonne, synthétise, et du particulier extrait une idée générale. C'était, sur une donnée et en un genre tout hollandais, une magnifique leçon de « style ».

Dix ans plus tard, elle éclatait dans la *Ronde de nuit* (1642), avec un

redoublement de certitude et de résolution. Peu d'œuvres, on le sait, ont été plus controversées. Tout s'éclaire, dès qu'on la situe à sa date dans la série des œuvres de la même famille. Ce n'est ni une « vision » ni une « fantasmagorie », mais, en un ordre de sujets confinés au tableau de mœurs, un puissant essai de « grand art ». Le sujet, on le sait encore, n'a rien de nocturne ni de mystérieux : c'est la sortie d'une troupe de la



Rembrandt. — La Ronde de nuit. (Musée d'Amsterdam, 1642.)

garde nationale allant à un concours de tir. Une fillette porte les prix à sa ceinture : une bourse et un coq. Jusqu'alors, en cette matière de « gardes civiques », les peintres, même les plus grands, n'avaient guère produit que des morceaux d'un intérêt municipal. Tout se bornait au signalement de quelques individus, en costumes de miliciens, ordinairement pris à table, à mi-corps, dans un jour égal, entre les quatre murs d'une chambre. Rembrandt voulut donner aux choses le caractère de l' « histoire ».

Il serait curieux de montrer en détail comment il remplit son objet :

comment d'un genre *assis* il fait un genre *debout*, et d'un tableau de demi-figures un tableau de figures entières ; comment du coup le ton s'élève, comme les proportions s'exhaussent, comme la page entière devient décorative et architecturale. Qu'on se figure, si l'on peut, les *Noces de Cana* du Louvre découronnées de leurs terrasses et de leurs colonnades, réduites à la scène du banquet : on tuerait de même la *Ronde* en la décapitant de l'arche fastueuse à cartouche baroque sous laquelle elle se déroule. Ces dimensions inédites, ce vague porche sombre, ce blason, ce drapeau flottant si fièrement dans la toile, cette foule de têtes ardentes et indécises accourant par derrière des profondeurs de l'œuvre, ce tambour qui se précipite à droite et bat la charge, ce frémissement de piques, de mousquets, de hallebardes, ce tremblement qui emplit la scène et, sur ce fond mouvant, l'incalculable autorité des figures principales, l'espace, le mouvement, le bruit, l'atmosphère, l'éclairage, — tout généralise la scène et la métamorphose, et, pour la première fois, dégage d'un incident actuel, déterminé, banal, sa signification nationale et « historique ». Se plaint-on que les têtes soient peu physionomiques, les gestes incertains, les costumes peu corrects et peu spécifiés ? C'est à ce prix que le maître isole de la vulgarité des faits la somme d'idéal qu'ils pouvaient contenir. Devant ce spectacle quotidien de la rue d'Amsterdam, une parade de bourgeois en armes, empanachés et pacifiques, Rembrandt (ce que nul n'avait fait !) songe aux guerres récentes et aux gloires de la patrie. Il y voit quelque chose comme une « Marche héroïque ». Il lui donne le rythme d'une sorte de Marseillaise et compose sur ce thème, avec la liberté suprême du grand artiste, dans les timbres plus sourds qui conviennent à une race plus grave, la symphonie monumentale d'un Véronèse noir.

L'avenir lui a donné raison. La *Ronde* est immortelle. Elle est la « Geste » populaire, l'âme épique de la Hollande.

Les œuvres d'histoire. La « Bible » de Rembrandt. — Ainsi, déjà dans le portraitiste apparaît le penseur.

Ce qui en constitue la marque, c'est bien cette empreinte de l'esprit sur la matière de l'ouvrage ; c'est ce point de vue supérieur et lointain d'où le maître envisage la vie pour en faire de l'art ; et c'est sa façon d'appliquer à la peinture du présent les intentions et les méthodes de la peinture d'histoire.

Qui dit histoire, dit imagination, la faculté d'étendre notre être et de

l'embellir, d'élever par de nobles scènes notre sentiment de la vie, et c'est, dès son moulin, la vocation de Rembrandt. Telle fut bien l'impression des contemporains éclairés. Les premiers qui en ont écrit ne disent rien de ses portraits. Mais ils saluent avec transport le Hollandais qui « ravissait l'honneur de Rome et de la Grèce » et faisait des œuvres « humaines ».


Cliché Neurdein.

Rembrandt. — Bethsabé. (Musée du Louvre, 1654.)

On le tient pour un talent docte, « versé dans les histoires ». On loue sa « profonde connaissance » des coutumes des anciens (Cf. Philippe Angel, *Eloge de la peinture*, 1641). Oui, toute cette « couleur » de Rembrandt, ces Assuérus accroupis, les jambes en ciseaux, sur des tapis de l'Inde, ces parasols, ces javelots, ces arcs de Mongols et de Baskirs, ces chameaux, ce goût de caravane, ces temples confus, ces ordres barbares et babyloniens, ces coupoles, ces pyramides, ces minarets, ces kiosques, sans reparler des oripeaux, des tiares. des turbans apocryphes

dont le peintre affuble ses Saüls, ses Siméons et ses Caïphes, — tout cela parut à son heure irréprochable d'orientalisme, le dernier mot de l'exotisme et de la persanerie...

Et cependant, ne résumerait-on pas l'œuvre de Rembrandt en tant que poète, si l'on disait que sa nouveauté, son charme, son génie sont faits de son *intimité ?*

Intimité, d'abord, de l'inspiration. Rembrandt est peut-être le premier des artistes au sens moderne du mot, le premier qui n'ait dépendu de personne et pris conseil que de lui-même. De là un rapport inédit de l'art et de la personne. Qui énumérerait ses sujets ferait l'histoire de son âme : souvent, en racontant les héros d'autrefois, il semble se raconter lui-même.

Intimité, ensuite, du dessin et de la forme. Il faudrait ici rapprocher l'artiste de ses pairs, de ceux auxquels il pense sans cesse (Rubens d'abord, plus tard Titien), voir ce qu'il fait de leurs modèles, comment il les comprend et se les approprie. Soit sa *Descente de croix* (Munich, 1633) et celle de Rubens. On se rappelle ce dieu pâle et pur, glissant le long du suaire comme une belle fleur coupée et, même après la mort, cet air de héros évanoui qui fait croire au réveil. Le voici, « revu et corrigé » par Rembrandt : la même forme, mais *rentrée*, rabougrie, tordue et comme fripée, aussi blanche, mais plus livide et plus cadavéreuse. Il ne reste qu'une guenille, un supplicié qu'on décloue, brisé, disjoint, les jambes flottantes, un côté contracté, l'autre distendu, la tête roulant au bout du col, un rein disloqué, tout le corps devenu une grimace de souffrance. Tout ce que Rubens met involontairement de gloire dans une arabesque, d'héroïsme dans une idée, d'athlétique jusque dans la mort, Rembrandt l'écarte ; il abjure toute rhétorique, tout faste, toute pompe et, pour exprimer ces choses pauvres, se sert d'une sorte de travail pauvre, chétif, étroit, d'une timidité apparente qui vient de la hardiesse de ce qu'il avait à dire, et de la crainte de ne pas le dire comme il le sent. Tout, dans cette langue surprenante, est sans prix, inestimable d'imprévu et de rigueur, à la fois tâtonnant et sûr, avec quelque chose d'ému et de nerveux qui fait, dans ce motif magnifique de Rubens, passer comme un profond sanglot. Faites la même épreuve une quinzaine d'années plus tard, avec le blessé du *Bon Samaritain*, le Christ des *Pèlerins d'Emmaüs* (Louvre, 1648) et les originaux correspondants de Titien (le Christ de la *Mise au tombeau* et les *Disciples à Emmaüs*) : le dessin s'est encore spiritualisé. Rappelez-vous ces petites mines fiévreuses et extraordi-

naires, cette construction qui échappe, cet évanouissement de l'auteur et du style, ces figures qui ne sont plus « faites » et ont l'air d'exister « en soi, sans le secours d'aucune formule connue » ; voyez cette manière de dessiner sans traits, de peindre presque sans matière, pour ainsi dire par le dedans et l'expression pure, de ne laisser sur un visage émacié, exténué par la douleur ou par la mort, que la place d'un gémissement, d'une



Cliché Bruckmann.

Rembrandt. — Le Christ et Madeleine. (Musée de Brunswick, 1651.)

prière, d'un regard : ces choses, qui les avait apprises à cet homme? et cet homme, pour peindre et dessiner ainsi, n'avait-il pas à dire des vérités inouïes, et qui n'avaient leur source que dans les profondeurs de la conscience intime ?

On ne récrit pas là-dessus les pages de Fromentin. Mais on peut, de cette intimité, de cette attention extrême dans le rendu de la vie, tirer de nouvelles remarques et de nouvelles conséquences. L'une est le don de saisir à travers chaque forme le principe et la loi internes : voyez ses dessins d'animaux, ou rapprochez de ses *Nègres* obscurs et « darwiniens »

(La Haye, 1661) les moricauds si spirituels et si « impressionnistes », cette fricassée de museaux noirs, une perle de Rubens à Bruxelles. Un second corollaire de cette manière de voir, c'est l'impossibilité de prendre les faits isolément, de les regarder en tant que fragments détachés, comme des accidents indépendants du reste. Dans le moindre croquis, le moindre griffonnage, jamais l'artiste ne manque d'indiquer par un trait, par une ombre le milieu, le voisinage dont l'objet fait partie, l'atmosphère où il baigne, les relations qui l'unissent aux choses environnantes. Ainsi toutes ces notes vivent et tendent à se rejoindre. Composer, ce n'est jamais pour lui la mosaïque industrieuse dont Poussin offre l'exemple, non plus l'espèce d'éruption qu'est la création de Rubens : c'est une cristallisation d'images accumulées, recueillies dès l'origine en vue de quelque ensemble encore indéfini, disposées par un long séjour dans la conscience du maître à de nouvelles affinités. Chacun de ses tableaux semble se créer de lui-même dans ses multiples éléments, chaque fois comme un tout complet, avec l'évidence, l'imprévu et la complexité vivante du réel.

De là cette abondance de détails, cette foule de circonstances, toute cette riche vie que Rembrandt prête à l'histoire, et qui met si souvent l'opinion en défaut. Combien de personnes reconnaissent dans le *Ménage du menuisier* (Louvre) la plus exquise des *Saintes familles*, et font la différence avec l'*Ecole* de van Ostade? C'est que Rembrandt, si curieux qu'il fût de spectacle et d'histoire, l'est bien plus encore de la vie. « Du naturel et de l'action ! » écrit-il, et il va d'instinct au plus simple, au plus direct, au plus « commun », comme au plus vrai. L'histoire cesse d'être un drame irrévocable et mort : elle demeure une virtualité permanente de la nature, une possibilité latente de la vie. L'y découvrir, l'y signaler, faire jaillir le beau des entrailles de la vie, fût-ce la plus infime, voilà ce que fait Rembrandt dans son œuvre d' « histoire », et c'est encore ce qu'on entend par son intimité.

A-t-il eu d'ailleurs pour le peuple autre chose que des préférences purement pittoresques et qui, depuis Caravage, n'étaient même plus une nouveauté? En parlant de ses « gueux » et de ses « callotades », n'arrive-t-il pas de les prendre beaucoup trop au tragique? Ne pousse-t-on pas Rembrandt au noir? N'a-t-il vraiment vu dans la vie que ce que montre Taine, les bas-fonds, « ce qui rampe et moisit dans l'ombre »? De ce qu'on trouva chez lui dans un lot de livres « une vieille Bible », et que ses relations avec des gens d'Église supposent chez lui certaines curiosités reli-

gieuses, il ne suit pas du tout qu'il admirât les livres saints autrement qu'en artiste, et y vît autre chose que la plus excitante et la plus belle des fables. La Bible, en pays protestant, devenait en quelque façon le poème national, la grande source du merveilleux. On frémit de penser dans quel esprit il la lisait.

Oui, pour ce sédentaire, pour ce demi-lettré avide de poésie, la Bible devait être le plus vif aiguillon de l'imagination. Il se retrouvait tout entier dans ce livre immense et confus. Si l'Histoire Sainte, dans son ensemble, est celle de la chute et du relèvement, si le drame du salut consiste dans les conflits de la chair et de l'esprit, quels symboles, pour cette trouble conscience, dans la vie du peuple de Dieu ! Et c'est cette expérience vivante de la matière de son œuvre, qui donne aux « histoires » de Rembrandt leur caractère unique.

D'ailleurs, je le répète, artiste, rien qu'artiste ! Ce n'était pas un saint. Son credo même paraît d'essence plus qu'indécise. La sincérité d'un poète n'est pas celle qu'on exige du théologien. Une fois l'œuvre produite, l'émotion extériorisée et fixée sous forme parfaite, l'artiste est satisfait, sa tâche essentielle est remplie. L'homme peut se croire quitte du reste, si même il ne voit dans ses fautes la condition de son art et comme la rançon naturelle de son génie. Il finissait par se croire, du fait de ses malheurs, investi d'une fonction et comme marqué d'un signe. Et en effet il inaugure une race et une « psychologie » nouvelles, d'autant plus imprévues dans ce milieu bourgeois et platement pratique. Vivre, jouir, souffrir en vue de la beauté, n'exister, ne sentir que pour une œuvre à faire et pour une fin esthétique, tel est le phénomène, la « monstruosité » dont il offre le premier cas bien défini. C'est même ce qui explique qu'il ait supporté sans se plaindre, et peut-être sans trop souffrir, ses étonnants revers. *In imaginem pertransit homo :* c'est bien d'un tel homme qu'on peut dire que « la vie est de la même étoffe que les songes ».

Il ne conçut pas tout d'abord cette méthode hardie; ses premières œuvres n'en laissent rien voir.

Chemin faisant, il vit... il sent... il rêve... Les femmes le préoccupent. Il est *Endymion* que Diane visite en songe, *Pluton* qui, sur un quadrige emporté, ravit Proserpine dans l'Erèbe. Et puis il se marie. Une fille lui naît, et c'est la jubilante *Annonciation aux bergers*. L'enfant meurt, et voici le *Sacrifice d'Abraham*. Et déjà, par moments, apparaissent des lueurs intermittentes qui semblent, dans des faits de la vie familière, comme une phosphorescence lointaine et idéale. Les *Philosophes* du

Louvre (1633) en sont le premier manifeste. Le *Ménage du menuisier* (1638) en est peut-être le chef-d'œuvre. Toute la poésie du foyer, du travail, du bonheur domestique rayonne dans cette page exquise. Rembrandt n'eût-il produit que ces œuvres moyennes, il n'en resterait pas moins un des maîtres les plus originaux de son pays ; son action sur Dou, sur Ostade et le « genre », tient toute dans ces derniers morceaux. Le reste n'était plus imitable. Mais c'est le reste qui est Rembrandt.

Au milieu de cette galerie, de ce défilé de Rembrandts matamores, petits-maîtres, Arméniens ou Turcs, une gravure célèbre le représente chez lui, en lévite de travail, coiffé d'un vieux feutre à grands bords, assis, le crayon à la main, les coudes sur son livre qui lui sert de pupitre. De son petit œil blanc qui cligne dans son gros masque d'ombre, le front barré d'attention, un sillon vertical se creusant entre les sourcils, il vous observe posément, vous interroge et vous pénètre. Et, après tant de charlatanisme, on est tout à la fois touché par une droiture si édifiante, et comme intimidé par une force si impérieuse. Le portrait est de 1648, l'année du *Bon Samaritain* et des *Pèlerins d'Emmaüs*. La *Pièce aux cent florins* est de 1650. Puis, en quatre ou cinq ans, c'est la *Vision de Daniel* (Berlin), le *Noli me tangere* (Brunswig), et les divines estampes, la *Petite tombe*, les *Trois croix*, le grand *Ecce homo :* bref, les œuvres les plus poignantes, les plus incomparables, et celles qui semblent entre toutes créées en vertu d' « un décret nominatif de l'Eternel ».

Notez que la faillite de Rembrandt est de 1656, qu'il a perdu Saskia depuis 1642, qu'il ne se pique pas d'être le modèle des veufs, et que par suite, la crise qui explique ces œuvres ne résulte elle-même d'aucun fait extérieur. Le cruel échec de la *Ronde* (le plus grand effort qu'il eût fait pour sortir de lui-même) contribua peut-être à l'y rejeter tout à fait. Il se livre tout entier au démon intérieur. C'est de cette phase de recueillement et de mélancolie que datent presque tous ses paysages. Surtout il exhale dans son œuvre l'obsession de sa chair. Ses fusées les plus sensuelles, *Vertumne et Pomone*, les *Suzannes* et les *Bethsabés* de Berlin et du Louvre éclatent parmi les œuvres de la spiritualité la plus tendre, leur répondent et les encadrent.

Et c'est là, dans l'humiliation de ses faiblesses, dans sa conscience de pauvre homme qui vaut mieux que sa vie, qu'il faut chercher le secret de la « conversion » de Rembrandt. Sans courage pour se corriger, et d'ailleurs fier de cette nature qui le faisait artiste, il en vient à se composer, pour ses besoins particuliers, une religion particulière et une

conception spéciale de ses rapports avec le ciel. L'idée du Christ consolateur, doux aux humbles d'esprit, aux pauvres, aux affligés ; celle d'une Providence clémente et miséricordieuse, d'une bonté suprême qui s'incline sur les misères, envoie l'ange à Tobie, pardonne à l'adultère, se révèle à la pécheresse et se fait connaître aux siens, à ceux qui sont en marche et cherchent, le soir, à l'improviste, à l'heure où l'on est las, comme un compagnon inconnu qui vous rejoint en chemin et vous quitte à l'étape, après avoir rompu le pain, en vous laissant une lumière (*Pèlerins d'Emmaüs*) : — cette confiance est tout le christianisme de Rembrandt. Ce sont encore les symboles de réconciliation, du retour dans la maison du Père (*David et Absalon*, 1638 ; l'*Enfant prodigue*, 1668) ; et comme, en vieillissant, le thème s'agrandit, comme l'enfant repentant s'abat plus humblement, glisse et traîne jusqu'à terre, comme l'étreinte qui le reçoit se fait plus caressante, plus aveugle et plus « maternelle » ! Cette extase, cette volupté de l'abandon inerte, de la défaillance dans la main de la Pitié sans bornes, arrivent jusqu'au faux sens et au quiétisme éperdu. Dans ce divin *Samaritain*, le personnage évangélique, quelle faiblesse ! Mais le blessé, cet homme malingre, saignant, geignant, ce demi-agonisant qu'on porte et qu'on secourt, ces porteurs attentifs, ces précautions, ces douceurs, cette berceuse attendrie dans cette fin de crépuscule, voilà ce qui émeut l'artiste — et quel poème ! — Et toujours, notez-le, le pardon sans « satisfaction », la rémission sans peine, absolument gratuite. Ce grand enfant ignore qu'il existe une Loi. Partout l'exemption, la grâce, la liberté souveraine du Seigneur dans ses choix : c'est *Sarah et Agar*, c'est la *Bénédiction des enfants d'Isaac* ; c'est la persuasion qu'une certaine infirmité, une infériorité sociale ou morale, peuvent devenir le sceau ou la rançon de l' « élection » ; l'idée qu'il y a plus d'une manière de faire son salut, et que chacun y arrive selon ses talents (*Serviteur infidèle*), celle de la promesse égale faite à tous les ouvriers de la vigne (*Parabole des vignerons*), celle de la « meilleure part », qui ne sera pas ôtée : tout ce qu'il y a dans le christianisme de plus irrationnel, de plus sentimental, l'arbitraire divin de la morale de l'amour, ce qui confond les sages, rassure les pêcheurs, la notion du privilège indépendant de tout mérite, du salut sans les « œuvres », des droits créés par la souffrance, l'individualisme absolu des voies de la Providence, un mélange d'orgueil, d'humilité, d'accablement et de certitude, de cynisme et de candeur, composent ce molinisme et cet épicurisme étrange de la douleur.

On tremble d'articuler de tels mots à propos d'un peintre. Mais, par ce qu'on entrevoit de cette nature sibylline, par le particularisme complet des intentions, par ce que l'auteur nous montre de son tempérament sensuel et cérébral, avide et dégoûté, cassant et faible, expansif et fermé, religieux d'instinct, sans grande piété; par la conscience qu'il a d'être une créature à part, en communication immédiate avec l'Absolu; par ce qu'il y a de « peuple » dans une pareille idée du « Moi » et dans son théâtral ou plaintif étalage; par tout ce qu'une telle œuvre enfin a d'individuel et de « lyrique », — on s'explique ce qu'on entend quand on écrit qu'il n'en est pas de plus *intime*, c'est-à-dire de plus issue de l'âme, et de plus étroitement dépendante de la personne. De là ces habitudes entièrement nouvelles, ce dessin qui ne définit plus le contour d'aucun objet et semble l'émanation directe du sentiment, — ces sujets qui, en ayant l'air de représenter une scène d'histoire, ne peignent en réalité qu'un coin inexploré du cœur, — ce style tour à tour exotique, érudit, somptueux, familier, et qui ne répond qu'à l'aspect tout imaginaire sous lequel, momentanément, il plaît à ce songeur d'apercevoir la vie, — et enfin ce clair-obscur où nagent ses idées, et qui n'est que la forme expresse de leur « intimité ».

Le clair-obscur de Rembrandt. — Le clair-obscur, dans son essence et sa définition premières, n'était qu'un corollaire de la doctrine naturaliste, un moyen d'obtenir, dans l'imitation du réel, plus de saillie et plus de vie.

Mais Rembrandt n'était pas homme à s'en tenir là. Avec cet instinct de chercheur qu'il tient de son origine leydoise, il ne tarda pas à discerner dans ce procédé de relief un instrument incomparable pour le service de ses vues. On néglige trop chez lui le penchant aux subtilités, à l'allégorie, aux emblèmes, tels que sa *Concorde* de Rotterdam, ses rébus du *Phénix* et de la *Fortune contraire*, — et je ne parle pas de ses pièces « apocalyptiques »! C'est ce goût de l'hiéroglyphe et de l'arrière-pensée, que Rembrandt transporta dans son emploi du clair-obscur. De sorte que cet idiome inventé pour donner aux choses plus de vérité *matérielle*, il en faisait dès son début un langage d'*idées*.

« Tout immerger dans un bain d'ombre, y plonger la lumière elle-même sauf à l'en extraire après pour la faire paraître plus lointaine, plus rayonnante, faire tourner les ondes obscures autour des centres éclairés, les nuancer, les creuser, les épaissir, rendre néanmoins l'obscurité transpa-

rente, la demi-obscurité facile à percer, donner enfin même aux couleurs les plus fortes une sorte de perméabilité qui les empêche d'être le noir », — la définition célèbre des *Maîtres d'autrefois* exprime toute la différence et toute la méthode. L'ombre, c'est-à-dire la lumière plus ou moins raréfiée, devient en quelque sorte la mère de l'imagination et la créatrice du rêve. La vie change d'apparence. Les couleurs s'évanouissent, les bords s'estompent ou s'effacent. Les fonds reculent plus loin, plus vite, les surfaces, cernées par des traits moins rigides, tressaillent et oscillent, toutes choses paraissent plus indécises et plus flottantes, empruntent au demi-jour une existence moins fixe et plus capricieuse. Il ne faudrait pas réduire Rembrandt à cette formule. Il n'en est pas moins vrai que l'ombre intelligente demeure le milieu favori de ses opérations, et la subtile complice de toutes ses recherches. C'est elle qui, dans cet art composite, se charge d'éteindre les dissonances, de tout harmoniser et de tout assourdir. C'est elle qui situe poétiquement les choses, éloigne, rapproche, approfondit et qui, en répandant sa cendre sur les coins, les détails superflus, n'en laisse subsister qu'une âme, une palpitation d'atomes qui collabore mystérieusement à la vie de l'ensemble. A sa faveur se lient mille relations insaisissables, mille rapports inaperçus. Ce royaume de la lueur, ce monde de l'impalpable et du crépusculaire, cet éther incolore qui rôde autour des choses, se peuple d'une vague attente de miracles, et, sous ce jour nouveau, tout s'anime de l'aspect spécial qu'il vêt pour ce génie enclin aux doubles vues. Si la peinture est l'art d' « exprimer l'invisible par le visible », personne n'a découvert plus de choses dans la nature que cet enchanteur. Nul n'a davantage enrichi notre sentiment de l'existence, en nous apprenant à reconnaître plus de beautés autour de nous. « Le merveilleux, dit Faust, nous enveloppe et nous entoure, il nous abreuve comme l'atmosphère : nous ne le voyons pas. » Rembrandt nous ouvre les yeux sur ce côté obscur. Même après Léonard, même après Michel-Ange, il est assurément l'artiste qui a le plus élevé en nous le sens de la vie et la conscience du mystère.

Tel est ce chercheur d'absolu, si longtemps et si faussement pris pour le plus borné des réalistes. Son clair-obscur, d'où sort toute la confusion, n'est que le subterfuge dont il se sert pour échapper à la réalité, éluder sa contrainte et y substituer ses propres investigations. Comparez son portrait de *Six* à la miniature de Terborch (Amsterdam, Six), où l'*Hendrickje* du Louvre à la *Maîtresse de Titien :* il est clair que la réalité pour lui n'est qu'un prétexte, que la chair, sous son regard, se dissout et se

décolore, qu'un visage ainsi compris n'a plus figure humaine et semble, dans son cadre enfumé de vapeurs, un fantôme brillant, en suspens au bord de la vie. Cet éclat de météore, fugitif et suspect, chimérique et évanescent, est l'aspect sous lequel il voit le plus volontiers. La vision, l'apparition incandescente sur fond noir, voilà son objectif obsédant. A force d'éliminer, de réduire, de décomposer, de filtrer et de parfiler des rayons et de l'ombre, de resserrer à la lumière le diaphragme de sa chambre obscure, il arrive à élaborer au fond de sa conscience une sorte de soleil interne qui donne aux choses de ce monde on ne sait quel air de l'autre.

Quant à la couleur, que devient-elle au milieu de pareils soucis ? Ce charme des écoles éprises des apparences sensualistes de la nature, est celui dont les maîtres qui visent plus loin ou plus haut font généralement peu de cas. Fromentin observe parfaitement que le premier effet du clair-obscur sur la palette est un effet décolorant. Pas de teinte qui résiste à un pareil régime : tout s'évapore, se dissout et se volatilise. Le peintre, au fond, diffère à peine du graveur.

Coloriste, Rembrandt l'est pourtant, mais comme pas un, à sa manière, qui n'est celle de personne parmi les maîtres de la palette. Une toile de lui est une toile sourde, de ton fort, de nuance indécise et presque monochrome, une toile où il fait sombre, où il fait grave, sans sourire. On sent pourtant que cette œuvre timide est une œuvre impérieuse, qu'elle est pleine de lueurs qui ne doivent rien au jour réel, et que cette page discrète marque sur une muraille avec autorité. On voit que cette couleur éteinte ruisselle de parcelles ardentes, que cette morne gamme est au diapason des œuvres les plus exaltées, et ne paraît tenue dans les notes basses du registre que par la volonté de dire quelque chose de plus important et de plus solennel.

Alors, sur cet amas de nuances douteuses, dans cette boue de teintes liquéfiées, les rares notes pures éparses çà et là, mais aux points décisifs, prennent un éclat de pierres précieuses. Une étincelle de saphir, un éclair d'émeraude ou de rubis condensent, dans ces pages d'une intensité incolore, une somme incroyable d'énergie colorante. Parfois ce n'est qu'une buée légère, une expiration colorée, comme l'imperceptible lilas et le rose mourant de la robe du Christ des *Pèlerins d'Emmaüs*. Ou bien c'est, aux pieds de Suzanne, dans le crépuscule accablé du tableau de Berlin, la tunique de soie « sang de bœuf » qui exhale vers le soir son furieux cri de rut ; c'est la robe « fleur de pêcher » de la *Femme de Puti-*

phar (Berlin), pleine aux yeux de promesses et de délices troublantes. Qu'est-ce à dire, sinon que de la couleur, comme de la lumière et du dessin, cet idéologue se sert selon ses pensées de derrière la tête, et qu'en cela comme en toute chose, la raison de son langage dérive du sentiment et de ce que, faute de mieux, nous appelons son intimité ?

Dernières œuvres. Les syndics (1661). — Les *Syndics des drapiers* (Amsterdam) sont la page classique de Rembrandt. Pour beaucoup de critiques, elle résume, au terme de cette carrière tourmentée, la somme des expériences du maître et l'ensemble des certitudes.

Pensez à cinq ou six de ses portraits supérieurs, et figurez-vous-en la réunion savante et ingénieuse dans un même cadre. Le résultat est si parfait, qu'on le dirait tout naturel ; si limpide, que l'œuvre paraît sage, et qu'on ne reconnaît pas d'abord combien elle est impétueuse. Ce sont quelques bourgeois discutant leurs affaires, assis ou demi-levés autour d'une table à tapis rouge. Ils vivent sans gesticuler, ne parlent pas et sont parlants. Atmosphère incolore, souple, fluide, égale, et si exactement dosée qu'elle semble continuer dans la toile le jour extérieur. Habits noirs, feutres noirs, nuls frais apparents de pensée ou d'imagination. On se demande où réside l'art dans un morceau de données si communes et si peu frappantes. On ne sent qu'à la réflexion ce qu'il fallait de cœur et de génie pour s'intéresser plastiquement à cette séance de bureaucrates, et faire d'un tel sujet la matière d'un chef-d'œuvre. On découvre que tout est créé dans cette scène sans fiction, que tout y est fait d'emportement, que pas une couleur n'y est réellement ce qu'elle paraît être : les blancs sont inondés de bistre, les noirs brûlent de transparences rousses, et la clef de toutes ces ardeurs est au centre, ce prodigieux tapis fait de vermillons purs, écrasés au couteau, et dont l'écarlate irradie à travers toute la toile, et mesure la fièvre du cerveau à l'heure où l'œuvre fut conçue, et le pouls de la main pendant l'exécution.

Le *Portrait de famille* de Brunswig (1667) résout le même problème avec plus de feu encore et de simplicité. Jusqu'à son dernier jour l'artiste poursuivait son éternel objet, d'être à la fois, dans la même œuvre, imaginaire et vrai, réel et idéal. Il n'interrompt pas davantage le journal historié de ses confidences, le roman de sa vie sous forme biblique et antique. La douleur et l'orgueil alternent dans ce *De profundis*. Il en multiplie les images. La délivrance d'Israël, le salut d'un peuple par une femme, le triomphe du juste opprimé, ce beau roman messianique, à cette

heure d'agonie et d'abandon suprême, exprime toute sa foi en lui-même et dans la Providence.

L'idéalisme le plus complet règne sans partage dans ses œuvres. L'action est nulle, les gestes respirent une inertie, une torpeur étranges. Le décor, l'entourage, le moment disparaissent. La lumière se généralise. Tout se simplifie et s'embrase. Une passion croissante pour les ardeurs du ton s'empare du peintre sexagénaire. Ses yeux malades et enflammés veulent des taches plus voyantes. De la couleur, il fait sa dernière abstraction. Sur son portrait du Louvre, sa palette n'est plus chargée que de deux tons : une laque sanglante et du jaune. Ses méthodes deviennent tout à fait inouïes. La moitié de la toile est à peine frottée. Par places, des îlots, des caillots de matière sur de la matière agatisée et durcie à l'état de marbre. Sur ces lourdes constructions, la main agit tantôt avec emportement, tantôt avec de telles souplesses, que le vieux enchanteur, qui touche d'un côté à Titien par l'exaltation de l'effet, rejoint de l'autre Michel-Ange par l'infini du modelé.

Ainsi s'achève l'évolution de ce génie solitaire. Au fait, a-t-il donc tant changé ? Quelquefois l'artiste a eu l'air de sortir de lui-même, de faire le portrait de son temps et de son pays. Plus souvent encore il s'évade, demande on ne sait quel alibi à la fable, à l'histoire : ou bien, vous le diriez subjugué par les maîtres, ivre de tous les chefs-d'œuvre qu'il a dans ses cartons. En réalité, c'est un esprit qui transforme tout ce qu'il touche, les idées autant que les faits, les personnes autant que les choses. Il n'aperçoit partout qu'un cadre à ses fictions, une scène à remplir de sa vie, à peupler de ses songes.

Son œuvre est de celles autour desquelles on bataille. Son cas est un peu le pendant de celui de Shakspeare. Ce qui nous charme dans la *Tempête*, dans *Roméo et Juliette*, le mélange de grâce italienne et de rêverie celtique, est aussi le secret de la poésie de Rembrandt. Mais la matière batave est plus rebelle qu'une autre à la vie idéale. Pour dépouiller l'accent local, pour dégager l'idée du fait, force est de recourir à des expédients plus osés. Rembrandt cherche dans le clair-obscur ce que les Florentins demandent à l'arabesque, les Vénitiens à la couleur, Et il arrive alors à dessiner sans bords, à peindre presque sans couleur, à construire et à modeler sans moyens apparents, et à créer d'un souffle ces choses qui sont dans l'art ce qui tient le plus clairement de la nature morale. Tout devient sentiment, reçoit du sentiment sa valeur et son sens. Et il parvient ainsi, à force d'intimité, à retrouver en profondeur

la conscience universelle, et à créer pour l'art une nouvelle forme d' « humanité ».

C'était une âme repliée, mais de vaste envergure. Tout compte fait, et avec mille différences inutiles à signaler, on ne voit guère à lui com-



Cliché Hanfstaengl.

Rembrandt. — Les Syndics des Drapiers. (Musée d'Amsterdam, 1661.)

parer dans l'histoire du Beau que le maître qui lui ressemble le moins extérieurement, et celui, à coup sûr, qu'il a le moins imité. A qui s'appliquerait mieux qu'à lui le mot de Lomazzo, le théoricien de Michel-Ange : *La belleza è lontana dalla materia?* On s'en est aperçu au bout de deux cents ans : ce fils de meunier, ce malappris qui n'en faisait

qu'à sa tête et qui, en fait d'amours et de beauté idéale, se contentait d'une servante; ce manant, cet homme des bas-fonds, ce prétendu « homme de matière », c'était un pur « spiritualiste », un homme qui vivait d'idées, changeait tout en idées, cherchait dans les idées le remède à la vie. Songez maintenant que cette âme est si ample, que du rêve épique de la *Ronde* au rêve voluptueux des *Bethsabés* et des *Suzannes*, elle traverse tous les styles, qu'elle va de l'héroïsme à l' « élévation » et à la confidence, de « ce qu'il y a de plus intime à ce qu'il y a de plus superbe », et qu'elle a su nous peindre l'Evangile « comme il semble que Jésus l'a vécu ». Et d'avoir ainsi essayé de tout dire; d'avoir, dans ce pays médiocre, sans public éclairé, sans traditions certaines, presque sans occasions pour les chefs-d'œuvre qu'il rèvait, voulu restaurer l'idéal, l'extraire de force de la vie; et de n'y avoir sans doute pas toujours réussi, mais de n'y avoir jamais renoncé, c'est peut-être ce qui fait de Rembrandt celui de tous les peintres qui nous donne positivement la sensation la plus précise de l'aspiration de l'infini.

L'influence de Rembrandt, Fabritius, Maes, etc. — L'apparition de ce personnage extraordinaire fit une émeute dans l'école. Il tourna un peu toutes les têtes, et la jeunesse en masse accourut dans son atelier. Il se faisait payer fort cher, à ce qu'on dit, et tirait de son enseignement une source de gros revenus. Ses élèves et le public en eurent-ils pour leur argent? Non sans doute, à en croire la réaction qui suivit, et l'abandon final où s'abîma le maître. Mais si l'on veut bien y regarder de plus près, on verra que la question est double, et que l'action de Rembrandt, si elle a échoué où on la cherche d'ordinaire, n'en a pas moins eu ailleurs les conséquences les plus fécondes.

Tout d'abord, comme chef d'école (il l'était à vingt ans), depuis 1627 à Leyde, puis à Amsterdan à partir de 1632, il joua un rôle décisif. Chaque fois qu'en Hollande on rencontre une scène biblique traitée d'une certaine façon, un tableau à turbans et à pantalons turcs, il y a fort à parier que Rembrandt a passé par là. Si les *Abrahams*, les *Echelles de Jacob*, les *Reines de Saba*, les *Juda et Tamar* firent rage pendant un temps, c'était l'heure où « hors de Rembrandt, il n'y avait pas de salut » (*Houbraken*). Il ne manquait pas de talents dans cette nuée de néophytes. Jan Lievens (1607-1674), Govert Flinck (1615-1660) et Ferdinand Bol (1616-1680) ne sont pas les premiers venus. Leur tort (c'était fatal) fut de subir sans critique l'ascendant du génie. Il y eut des

mécomptes. Des défections se produisirent. Bol s'embourgeoisa avec l'âge. Lievens, Flinck, passèrent à van Dyck et aux élégances anglaises. Ce n'est pas de Poorter ni l'ennuyeux Victoors (1620-1673) qui compensaient de telles pertes. Même un Gerbrandt van den Eeckhout (1621-1674), qui approche quelquefois du sentiment du maître, se confondait trop avec lui pour enrichir beaucoup sa gloire.

En fait, en tant que poète, il n'a vraiment qu'un fils, fils tardif et charmant, le bizarre Aert van Gelder (1645-1722). La descendance de Rembrandt, son véritable esprit sont à chercher ailleurs; et son action, contestable si on persiste à la poursuivre dans l'histoire, devient admirablement souple, riche et vivante dans le domaine du « genre ».

En ce sens, pour ne parler que de ses élèves directs, le plus grand, du moins le plus « artiste », et l'un des maîtres les plus exquis de tout le siècle, est ce Carel Fabritius, de Delft (1620-1654), tué à trente-quatre ans par l'explosion d'une poudrière Ses rares peintures sont les joyaux de l'école. Le *Chardonneret* (La Haye) semble un morceau fait d'hier : il pourrait être de Degas. La *Sentinelle endormie* (Schwerin), avec son coup de soleil sur la craie de son mur, est le triomphe de ce que Decamps a cherché toute sa vie. Son élève Bernard Fabritius en conserve le secret dans ses jolis tableaux (*Pierre dans la maison de Corneille*, Brunswig). Mais il revit surtout dans une œuvre que nous retrouverons, la plus parfaite sans doute qui existe en Hollande, celle du merveilleux Vermeer.

Ce pur trio, — les trois Delftois — reste toutefois un peu exceptionnel dans le pays par l'aristocratie des vues et le parti pris de traiter la vie dans un sens tout artiste. Au contraire, en un sens beaucoup plus hollandais, Rembrandt inspira l'œuvre de Nicolas Maes (1632-1693). Un coin de chaumière, où il y a de l'ombre avec un filet de jour, une nappe avec une miche, une cruche, deux assiettes, une vieille derrière la table, les mains jointes, les yeux clos, une prière sur les lèvres (le *Benedicite*, Amsterdam) ; une puissance de ton, une ardeur de matières un peu pulvérulentes, une grandeur d'expression dans les choses les plus humbles : c'est déjà tout l'art de Millet, et ce n'est, à vrai dire, que le sentiment de Rembrandt, sa poésie biblique, dépouillés de leur costume d' « histoire » et appliqués directement à l'existence vulgaire.

Or, ce sentiment « rembranesque » du sérieux, du prix infinis de la vie, la Hollande tout entière s'y était déjà convertie. Par ordre de naissance, dans cette admirable lignée des petits maîtres hollandais, Adrien

van Ostade vient le premier en 1610 ; Gérard Dou suit en 1613, Terborch en 1617, Isaac van Ostade en 1621, Steen en 1626, Metsu et Pieter de Hooch en 1630 ; Vermeer et Maes arrivent les derniers, en 1632. Songez maintenant qu'en Flandre, Teniers naît en 1610, Brauwer quatre ans plus tôt. Entre ces deux écoles jumelles et rivales, toute la différence est celle d'un esprit, et cet esprit est celui de Rembrandt. On ne l'observe pas assez : ces caractères d'intimité, d'attention, de sympathie, si touchants dans l'école, et qu'on prend pour des qualités de race ou de terroir, c'est Rembrandt qui en a l'initiative et le mérite ; ils n'existent pas avant lui, ils disparaissent après lui. Ce sont les *Philosophes*, les *Tobies*, le *Samaritain* qui ont, dans cette école attachée par instinct au terre à terre de la vie, enseigné la beauté du sens moral des choses, et découvert, derrière les faits, les trésors du monde intérieur.

Ce que je dis du « genre » pourrait se dire du paysage. Rembrandt n'a pas formé de paysagistes célèbres, mais son influence est manifeste sur le grand van Goyen (né en 1590), sur Aert van der Neer (né en 1603). Et il est clair que pour Ruysdaël (né en 1628), des estampes comme les *Trois Arbres* ont été des révélations.

Ce n'est pas tout. La formule même de cette intimité, l'organisation « hollandaise » d'un tableau, la nature de son effet et de son pittoresque, tout cela procède de Rembrandt et ne date que de lui.

Peinture *concave*, a-t-on écrit de cette peinture hollandaise. On veut dire qu'elle se compose d'ondes circulaires décrites par l'ombre et la lumière autour d'un point déterminé par l'intérêt, qu'elle a une profondeur, un centre, un rayonnement, qu'elle va élargissant ou rétrécissant tour à tour ses orbes aériens, et vient en appuyer l'orifice sur les bords. C'est une peinture où l'on entre, où l'on habite, où l'on circule, où l'on mesure l'espace du cadre aux horizons, où l'on peut relever la tête. On ne dira pas mieux cela que Fromentin. Seulement, ce n'est l'art hollandais qu'à partir d'un certain moment. Hals et toute son école peignent à plat, en superficie et comme à fleur de toile. Ces décorateurs n'entendent rien à cette science du « plafonnement », de l'enveloppe aérienne, de la grandeur dans les lignes fuyantes, qui est la grammaire de Rembrandt et des peintres issus de lui.

La conséquence est double. Au point de vue de la couleur, le tableau se définit d'une manière toute nouvelle. Jusqu'alors le plaisir des yeux était une question de pureté et de limpidité. Désormais, on mettra dans les choses plus de mystères. L'effet se circonscrit, la gamme se fait plus

sourde, le ton moins évident, plus habituellement transformé, au point



Cliché Hanfstaengl.

Maes. — La lecture. (Musée de Bruxelles.

que sa nature colorante devient à peu près secondaire, sa qualité lumi-

neuse inversement très importante, et qu'on finit par ne plus sauver dans le clair-obscur que les *rapports* abstraits des couleurs évanouies. Ce langage a un nom, c'est la science des *valeurs*. Il va de soi qu'une telle pratique laisse beaucoup à faire à l'interprétation et au goût personnels, et que, dans la manière de doser, de choisir, de mêler le clair et l'obscur, de conserver le ton ou de le noyer dans le gris, d'étendre et de diluer la teinture dans la pénombre, il y a place pour une infinité de tempéraments et de sensibilités diverses.

La seconde conséquence dérive de la première. Désormais, et grâce à Rembrandt, il existe en peinture, pour le rendu de la vie, un principe spirituel, un système d'ellipses et de sous-entendus, un art du demi-mot permettant de tout voir et de ne pas tout dire, de ne rien corriger et de tout embellir, une atmosphère émue qui vient baigner les choses et leur donner du prix. Il se mêle à l'imitation un élément imaginé, une part d'originalité qui en fait tout le charme. Cette part de fiction, de goût, n'enlève rien d'ailleurs à la rigueur de l'observation. Elle n'est guère qu'une forme pittoresque d'attention et de bienveillance à l'égard de la vie. A côté de telles images, presque toutes les autres semblent manquer de fonds, légères, superficielles, quelquefois mensongères. Ce charme d'un Vermeer ou d'un Pieter de Hooch, analysez-le bien : c'est comme une vapeur de l'Évangile de Rembrandt, sa vision de la vie, son sentiment profond de la dignité humaine, transposés dans le train ordinaire des choses, et devenus le trésor des plus humbles esprits.

CHAPITRE III

LES PETITS MAITRES

L'École de Haarlem. Adrien van Ostade, Terborch. — C'est à Haarlem, sur le terrain même de Frans Hals, qu'il est curieux d'observer les empiétements de Rembrandt.

Malgré Hals, malgré tout ce qu'on a dit de l'armistice de 1609 et de la naissance consécutive de l'école hollandaise, la situation pittoresque, vers 1625, était loin de se dessiner dans un sens national. Le grand élève de Hals est Adrien Brauwer, le créateur du « genre » flamand. Les premières œuvres d'Adrien van Ostade (1610-1685) n'annoncent qu'une doublure de Brauwer.

C'est sur ces entrefaites que van Ostade eut connaissance d'une eau-forte représentant l'*Annonciation aux bergers*, et la reproduisit dans un tableau de Brunswig. Le dessin était de Rembrandt. Dès lors, sa voie était trouvée. Les chefs-d'œuvre d'Ostade au Louvre, l'*Intérieur de Chaumière* (1642) et le *Maitre d'Ecole*, seraient de même inexplicables sans la *Famille du Menuisier*. Ces bonshommes d'Ostade ont beau n'être que des fantoches, il y a le rayon, la flamme d'un œil qui voit beau. La critique, le persiflage se noient dans la profondeur éclairée. Tout, les ustensiles, les charpentes, s'illumine et se dore. Une chaleur inconnue se répand et se dégage. Tel est le miracle de Rembrandt. Il a communiqué aux autres sa « folie de bonté », et ce que le poète appelle « le lait de la tendresse humaine ».

Autre trait hollandais. Le tableau de van Ostade est en général moins peuplé que le flamand. Moins de bruit, de noces, de kermesses, de ces actions collectives où l'individu ne compte plus. Le « genre » tend au portrait. Chaque figure, chaque métier, devenant une chose rare par le sentiment qu'on y met, vaut la peine d'être considéré à part, à loisir, dans son intimité. De là ces innombrables petits sujets de caractères, ces demi-

figurines de quelques pouces carrés, souvent placées à la fenêtre, à la façon de Gérard Dou. Voici le *Vielleux*, le *Rémouleur*, le *Savetier*, le *Col-*



Cliché Alinari.

Van Ostade. — Le maître d'école. (Musée du Louvre.)

porteur, le *Cordier*, le *Tisserand*, le *Boulanger*, cornant au pain qui sort du four ; puis le *Tabellion*, l'*Avocat*, l'*Empirique* et l'*Arracheur de dents*, le *Liseur*, le *Fumeur*, le *Buveur* et le *Mangeur de harengs saurs :* toute la

revue populaire des occupations, toute la société défilant dans le cadre d'une lucarne. Ces panneaux d'un affectueux « humour » appelaient l'eau-



Terborch. — Le concert. (Musée de Berlin.)

forte et l'album. Publiées vers 1730 par le huguenot Bernard Picard, les planches de van Ostade eurent leur action sur Chardin et Boucher.

Mais le grand personnage du groupe est Gérard Terborch, de Deventer (1617-1681). C'est, à la vérité, un esprit fort indépendant, d'équilibre et de tenue à faire figure partout et à se suffire à soi-même. Grand voyageur, grand curieux, ayant de dix-huit à trente ans parcouru l'Angleterre, la France, l'Italie, suivi en amateur le congrès de Münster. poussé une pointe jusqu'à Madrid, il revient de ces excursions enrichi d'expérience, mais sans avoir perdu la tête une minute. Il se trouve, avec une absence apparente d'effort. et une désespérante égalité de réussite, capable d'une grande scène historique à cinquante personnages (le *Congrès de Münster*, Londres), et de l'intimité de la *Leçon de lecture* (Louvre). Un homme qui peint le plein air aussi bien que les intérieurs, dessine les chevaux aussi bien que les gens, qui exprime plutôt le calme, mais traite aussi sûrement un drame comme la *Rixe*, qui sait tirer parti d'un costume comme Hals, froisse un satin comme van Dyck, et qui a consulté Velazquez et Rembrandt, sans qu'on soit tenté de le mettre à la suite de personne, — un tel homme est ce qui s'appelle un esprit distingué.

Ce flegme promettait un observateur merveilleux. Ici Terborch est sans rival. Moins « artiste » que Vermeer, moins « peintre » que de Hooch, il nous renseigne mieux qu'eux sur le train de son siècle. De dix ou quinze ans leur aîné, il a eu le temps d'assister à une évolution des mœurs, que ses cadets n'ont vue que tout à fait accomplie. Il tient encore un peu à la génération de la guerre, à ce monde plus libre, moins rassis, plus en l'air, où l'on vit au bruit du canon, et où le militaire détient les premiers rôles. La grande affaire de Mars est, comme toujours, Vénus. Terborch est l'historiographe de ses bonnes fortunes. Vous connaissez au Louvre ce personnage trapu, pattu, en basanes de cheval et bottes à entonnoir, en justaucorps de buffle, poudreux, hirsute, gras, suant, la chemise bouffante entre sa culotte qui bâille et sa demi-cuirasse, ce Falstaff grisonnant qui fait les yeux doux à une femme, en lui tendant sa paume sensuelle où il y a de l'or? Vous connaissez également ce jeune officier d'Amsterdam, familièrement assis dans la chambre de deux jeunes dames dont l'une baisse les yeux dans son verre, et qui donne à la seconde, qui l'écoute debout et sans trop d'embarras, ce que le graveur Wille appelle par euphémisme un *Avis paternel?* Impossible d'entrer plus particulièrement dans la complexion de deux individus, plus minutieusement dans leur manière d'être, et de rapporter sur chacun d'eux un total d'observations qui égale plus complètement l'impression de la vie.

Plus tard, la société se range, le soldat cède au professeur, au maître de musique et de belles manières. Les femmes, leur toilette, leurs passe-



Cliché Alinari.

Terborch. — Le galant militaire. (Musée du Louvre.)

temps à l'intérieur, une existence tournant autour de deux ou trois motifs, le concert, la collation, le billet écrit ou reçu, une oisiveté de

bon ton, pas plus de deux ou trois figures à la fois, pas de gestes, pas de *sujet*, rien pour la curiosité, beaucoup pour l'imagination (pour peu qu'on l'ait tournée ainsi), en voilà assez pour suffire aux investigations sans fin de ce grand peintre.

Et toujours ce dessin mystérieux, insaisissable, partout présent et effacé, exact et évasif, qui ne se définit pas et qui définit tout, ce style impassible, délicieux, d'une imperceptible ironie qui expire sur le bord des choses et met tout son esprit dans son anonymat. La peinture vaut le dessin. Elle est d'un émail si léger, si dense et si limpide, si mince et si compact, si prodigieusement coloré avec peu de couleurs, que tout tableau de genre moderne, d'un Meissonier ou d'un Stevens, fait à côté l'effet d'une *image*, d'une chose sans profondeur, sans vie intérieure, qui s'aplatit et se découd. Ce mandarin si détaché, ce subtil amateur de vie, ce parfait spectateur qui a su comprendre deux époques, si dépourvu de partis pris, qui transforme si peu ce qu'il voit et se met encore moins en peine de le juger, est peut-être le modèle accompli du peintre de mœurs. Et son œuvre si singulièrement impersonnelle, si dénuée de pensée et d'éléments moraux, est cependant de celles dont le charme s'épuise le moins, tant elle conserve, dans l'exactitude de la reproduction, la profondeur et disons le mot, le mystère de la réalité.

Les Leydois. Gérard Dou. — A Leyde naturellement, l'influence de Rembrandt est beaucoup plus active. Il y vécut toujours, jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans. Il y était à vingt une gloire locale. C'est alors qu'il forma ses deux premiers élèves, Jan Lievens et Gérard Dou (1613-1675).

De son vivant, Gérard Dou a été, sans comparaison, le peintre le plus en vue et le plus « cher » du pays. C'était le Meissonier du XVIIᵉ siècle. Nous sommes bien revenus de cette admiration. L'incroyable *fini* des peintures de Gérard, la nacre des surfaces, l'imitation futile et stupéfiante des riens, la minutie à perte de vue, tout cela nous ennuie. Nous ne voyons plus que les phobies d'un maniaque inoffensif. Sa vie se passa à se battre contre la poussière. Il en arrivait dans son atelier à peindre à l'abri d'une ombrelle. Il passait trois jours sur un petit morceau « grand comme l'ongle ». C'est le vertige du microscopique.

Il faut comprendre ce qu'une telle déférence pour la réalité avait à sa date de charme et d'originalité. Sans doute, l'imitation pour l'imitation nous paraît maintenant un pauvre objet de l'art. Nous possédons des instruments qui s'en acquittent mieux que nous. Mais, ces procédés

n'existent pas encore, la seule attention, la conscience méticuleuse



Cliché Bruckmann.

Gérard Dou. — La bonne mère. (Musée de la Haye.)

apportées par Gérard aux petits côtés de la vie avaient quelque chose de touchant. Jamais l'art n'avait témoigné tant d'égards aux menus traits

de l'existence. C'était un monde à découvrir, et cette exploration dans les choses familières, ce « voyage autour d'une chambre » avaient un attrait d'inédit. C'était la réhabilitation de la vie domestique, et le lustre de l'exécution, son perlé de miniature, semblaient autant de signes du prix



Cliché Bruckmann.

Metsu. — L'enfant malade. (Ancienne collection Steengracht, La Haye.)

nouveau des choses. Ce n'est pas pour rien que Gérard est de Leyde. Cette imitation, qui nous semble le triomphe du mécanisme et de l'habileté inutiles, est pleine d'intentions aimables. C'est dans l'atelier de Rembrandt que Dou s'initia au culte de la nature morte, de la réalité fine-

ment entendue. Tout Leydois est un peu chercheur de « petite bête ». Cet infini, que Rembrandt poursuivait dans le sentiment, l'élève n'eut que le



Jean Steen. — La malade d'amour. (Musée d'Amsterdam.)

tort de le transporter dans l'exécution matérielle et, par définition, dans ce qu'il y a de plus « fini ». Mais c'est apparemment la forme sous laquelle la notion de l'art est le plus accessible à la moyenne des esprits.

Et puis, dans la peinture de « genre », telle qu'elle existait depuis Bosch, et que Brauwer venait de rajeunir avec génie, Gérard Dou faisait entrer la politesse, l'honnêteté. Aux traditions du genre, la farce et la grimace, il y substitua des habitudes plus décentes. La peinture de mœurs est souvent celle des pires ; Dou est le premier qui ait eu le souci des autres. Il est beaucoup plus pur que Dirck Hals ou Terborch. La *Jeune mère* de La Haye (1658), la *Femme hydropique* du Louvre (1663), la *Jeune fille au clavecin* (Dulwich) doivent le meilleur de leur charme à la suavité de leurs peintures bourgeoises.

On comprend maintenant l'importance de Gérard. Il fut le disciple et le camarade de Rembrandt à l'heure où Rembrandt fermentait de tout son idéal. Que de fois il a peint l'admirable vis d'escalier qui roule derrière les *Philosophes* sa spirale mystérieuse ! Cet art de circonscrire, de concentrer le sujet, d'organiser le tableau dans l'ombre autour d'un axe rayonnant, Dou le perfectionna pour la peinture de « genre ». Ses innombrables *Effets de nuit* étoilés d'une chandelle, comme la belle *Ecole du soir* (Amsterdam), sont devenus classiques. L'opinion ne s'est pas trompée en lui accordant une place considérable. Il est représentatif. Quand on veut faire le portrait du peintre de « genre » idéal, on fait involontairement celui de Gérard Dou.

La deuxième génération. Gabriel Metsu, Jan Steen. — Et, tandis que Terborch n'a formé qu'un élève, Pieter van Anraadt, on en compte une troupe entière issue de Dou : Dominique van Tol, Abraham de Pape, le délicieux bonhomme Quirin Brekelenkam, et enfin Gabriel Metsu (1630-1667).

Metsu est un des peintres exquis de son pays, un cœur charmant, prompt à se donner avec la fougue d'un jeune homme (il est mort d'une opération manquée, à trente-sept ans), et d'ailleurs, quoi qu'il fasse, parfaitement bien élevé.

L'événement de sa courte vie, ce fut, à vingt ans, d'entrer, à Amsterdam, dans le cercle de Rembrandt, le Rembrandt supérieur de 1650. Pour quelques mois, Metsu fut en danger; heureusement il revint à lui. Son œuvre, quoique peu étendue, a plus de variété que celle de Terborch. Elle part d'un génie plus spontané et plus aimant. Cette nuance sentimentale est le propre de cette jolie âme. De là ces pages ravissantes, le *Chasseur* (Amsterdam), l'*Enfant malade* (La Haye, Steengracht) ou la *Visite à l'Accouchée* (Paris, ancienne C^on Kann, 1661), la plus importante

de ses œuvres, une des plus belles de l'école par l'intimité familiale, l'unité du travail et la fidélité indescriptible du détail.

Mais le plus grand de ces Leydois, et de beaucoup le plus puissant des petits maîtres hollandais, c'est ce calomnié, complexe et multiple Jan Steen (1626-1679).



Cliché Hanfstaengl.

Jean Steen. — La famille du peintre. (Musée de La Haye.)

Comme beaucoup d'autres, il est victime de sa légende. Parce que son œuvre est de celles où on fait ripaille, on a cru qu'il la faisait lui-même. Parce qu'elle est fort inégale, on a conclu qu'il n'était pas toujours sobre quand il peignait. En réalité, c'est un homme d'excellente bourgeoisie, un peu « panier percé », ce qui n'est pas déshonorant, fort laborieux, comme le prouve le chiffre de ses ouvrages : négligé, parce qu'il vendait mal, bâclait pour vivre, et à vrai dire, s'intéressait

au sens plus qu'à l'exécution. Il cherchait à se remettre à flot en faisant des affaires, les faisait de travers, achetait une brasserie, la liquidait à perte, et tenait enfin un cabaret, ce qui donna lieu au bruit de son ivrognerie.

En toutes choses, Steen est un original. Fait presque unique dans l'école, il était catholique. Ce prétendu débraillé a des côtés mystiques. C'était un ignorant, mais personne en Hollande ne s'est plus occupé



Cliché Hanfstaengl.

Pieter de Hooch. — Intérieur. (National Gallery à Londres.)

d'*Erysichton*, d'*Antoine et Cléopâtre*, de *Scipion*. Son dessin est souvent banal, sa couleur fade ou écœurante. Bref, Jan Steen a les qualités et aussi les défauts d'un artiste pressé, non seulement par le besoin, mais avant tout par les idées, qui peint à la diable parce qu'il a beaucoup à dire, sans trop renchérir sur la forme parce qu'il tient surtout au fond, et qu'il est d'ailleurs, dans son genre, un des plus féconds inventeurs de la peinture.

En effet, parmi ces petits maîtres où il y a des observateurs, des

« artistes », des « peintres », Steen est un humouriste, un satirique, un moraliste. Il ferait penser à Hogarth ou à Greuze, avec un sens de la



Cliché Hanfstaengl.

Van der Meer. — Le peintre dans son atelier. (Galerie Czernin à Vienne.)

beauté que n'a jamais eu le premier, et un sens de la vie qui manque entièrement à l'autre. Ce qui domine son cerveau, ce n'est point le raisonnement, mais une hallucination violente de la vie, surtout dans ses laideurs,

ses ridicules et ses vices, et impliquant par elle-même un jugement moral. On pourrait effacer de ses fonds de tableaux le papier épinglé au mur, qui en formule la leçon : les choses parlent d'elles-mêmes. Le monde lui apparaît sous forme de comédie en action, et son œuvre, au milieu de la placide Hollande, détone par la turbulence, la foule des personnages et leur agitation. D'ailleurs, pas plus que les grands comiques, Steen ne copie la vie ; il porte son monde dans sa tête. La minutieuse réalité de ses peintures ne prouve que la puissance de son imagination, et la hardiesse ou la licence de certaines d'entre elles garantit l'intrépidité de son idéalisme.

Il s'intéresse d'ailleurs à la vie en elle-même. Nul en Hollande n'en a donné une image plus complète. Et quand on a fait la part des *Kermesses, Noces, Jeux de boules, Fêtes des rois*, et autres articles de commerce, qui n'y tiennent que trop de place, il reste que cette image est grave, recueillie, pieuse. Il y a dans son œuvre un poème domestique et un cycle complet de la vie de famille. Houbraken parle d'un tableau disparu, les *Funérailles d'un quaker*, la seule allusion faite à la mort par tous ces peintres de la vie. Pourquoi ne pas écrire que Steen est, — peut-être avec Maes — à coup sûr avec Ruysdaël et Rembrandt, le seul esprit religieux de cette école par trop laïque ?

École de Delft. Pieter de Hooch, Jan Vermeer. — Quand on parle de la Hollande, la première image qui se lève est celle d'un intérieur admirablement propre, à carrelage de briques, plein d'un jour étouffé, avec des meubles espacés, des cuivres fourbis sur les rayons et scintillant dans l'ombre, une cour aperçue au fond par un vitrage, et une cornette blanche glissant le long du mur inondé de soleil. Le tableau est profond, sourd, spacieux, de ton étonnamment prononcé, tout nourri de bruns et de pourpres. Et un nom s'épèle de lui-même : Pieter de Hooch (1629-1677).

Ce maître est encore un pauvre, un obscur. Il était laquais au service d'un rastaquouère sans domicile, qui le conduisit d'Amsterdam à La Haye, et s'arrêta enfin à Delft. Il y connut Vermeer. Il y passa les dix années supérieures de sa vie. Il mourut à Amsterdam à quarante-sept ans, deux ans après Vermeer, qui n'en avait pas quarante-trois.

Nulle part ce principe spécial de l'école, l'absence de sujet, d'anecdote, de tout ce qui, dans un tableau, s'extrait ou se raconte, ne se trouve plus explicite que chez ces peintres admirables. Par où un *Intérieur* de Pieter de Hooch se distingue-t-il d'un autre ? Notez que les figures

comptent à peine comme accidents dans la demi-teinte, que les physionomies n'ont par suite, ni la valeur d'un type vivant, comme le *Soudard* de Terborch, ni l'émouvante beauté des fileuses de Maes. Il fallait



Vermeer de Delft. — Vue de Delft. (Musée de La Haye.)

Cliché Brukemann.

donc que le peintre inventât, à côté ou autour du sujet, un autre sujet moins visible, qu'il dégageât de la nature un nouvel élément, le fixât, et en fît la matière de son œuvre. Ce principe, c'est, pour Pieter, ce qu'il y a de plus diffus, de plus fluide, de plus impondérable : l'analyse de l'atmosphère, le portrait de l'espace aérien compris entre quatre murs diversement éclairés.

Ainsi, tout devient fiction, tout est art et choix personnels dans ces œuvres d'où la personne semble à peu près absente. Chez Terborch, encore à mi-chemin de Hals, il y a moins de distance de l'œil aux personnages, moins d'air autour des choses, moins de circonlocutions, de transformations de toutes sortes. Le jour vient du devant, d'en haut. sans beaucoup de réticences ou de mystères. Comme chez de Hooch, au contraire, la perspective est délicatement éloquente! Comme l'ombre se fait chaleureuse, invitante! La lumière, presque toujours, vient du fond, soit d'un seul flot, en nappe d'or, soit d'une façon plus rare, par un mince couloir, souvent par une porte qui s'entrebâille sur une seconde chambre éclairée. Grâce à cette inversion singulière, à l'extrême recul du foyer lumineux, tout prend un aspect imprévu, se compose en profondeur aussi rigoureusement qu'on le fait ailleurs en étendue, avec cette poésie de nimbe flottant autour des choses, comme la percée du jour au fond d'une avenue.

Mais en cet art du clair-obscur, avec son œil exquis et tout imprégné d'or, Pieter n'est encore qu'un peintre de reflet, et comme une moitié de Vermeer.

Celui-là (1632-1675) est styliste parfait par excellence. De tous les petits maîtres hollandais, aucun, dans une œuvre plus réduite, n'embrasse plus de genres, et ne s'y montre plus accompli. N'eût-il fait que les deux paysages de La Haye et de la collection Six, il n'en serait pas moins un des peintres étonnants du siècle, le plus près du dernier Corot, celui de la *Rue de Douai*. Et sans doute la *Diane et ses Nymphes* (La Haye) n'est pas le *Concert champêtre* de Giorgione, et la *Proposition honnête* (Dresde, 1656) n'est pas le *Concert* du Pitti : ce sont pourtant des œuvres-sœurs, sinon du même prix, les seules produites en Hollande uniquement en vue de la beauté, sans autre but que d'être « des objets de joie éternelle ».

Si l'on ne pensait qu'au *sujet*, au contenu intellectuel et formulable de ses ouvrages, Vermeer serait le plus pauvre des artistes. Personne, en apparence, n'y a mis moins du sien. La moitié de ses tableaux ne présente qu'une demi figure, invariablement féminine, à peu près au « quart de nature », rien de plus. Et cela suffit à nous émerveiller.

Cet art a tout d'abord une noblesse de silence. La vie s'y exprime sans gestes, en attitudes neutres, d'une telle généralité ou d'une telle signification, que chaque figure semble créée pour ce qu'elle fait, et demeurer ainsi pour toute l'éternité. C'est ensuite une beauté d'atmosphère et de ton, une modulation des valeurs, une gamme tellement lim-

pide et tellement exacte, que toute autre peinture, auprès de celle-là, s'écroule et révèle des fissures et des faiblesses inaperçues. La lumière *blanche*, le véritable jour solaire dans ce qu'il a de plus touchant et de plus positif, cette pure joie du regard est tout l'enchantement de Vermeer. Aucune altération, aucune transposition des objets et du ton : rien que cette enveloppe déliée, ce fluide incolore qui nuance toutes choses, les perle et les argente. Cet œil plein de gris diaphanes est celui des vrais coloristes. Vermeer est le plus grand de l'école. Il y a dans son œuvre des jaquettes de satin rose, de satin céladon, de satin amarante ou jaune citron, dont on chercherait en vain les pareils dans toute la peinture.

C'était l'âme la plus mélodieuse de sa race, un des cœurs d'artistes les plus purs, les plus hauts placés, les plus délicatement émus. Tout lui était art et musique. En lui semble revivre toute l'âme candide des potiers de son pays. Cet éclat de faïence des intérieurs de Hollande, ces carreaux de blanc mat à dessins de bleu tendre, cette décoration ingénieusement bourgeoise des vaisselles de Delft, tel est le charme inspirateur des tableaux de Vermeer. De là cette « pâte » onctueuse, lisse, épaisse, la plus substantielle qu'il y ait en Hollande avec celle de Rembrandt. De là cette géométrie toute particulière, ce goût des perspectives hautes, des intersections nettes, cette division inédite de l'espace, cette mesure et cette mise en page qui font le rythme original de chacun de ses tableaux. Ce point de vue de l'arabesque, de la « tache » décorative, voilà l'idéalisme personnel de Vermeer, la part d'invention dont il relève ses ouvrages. Il observe le réel avec autant d'amour que Metsu ; il y met quelquefois autant de sérieux et de grandeur que Millet. Et cependant il le compose avec autant de caprice que s'il traitait un ornement. La *Rue de Delft* (Amsterdam, Six) a exactement la beauté d'un blason. C'est ce qui donne à ses peintures, quel qu'en soit le sujet, ce je ne sais quoi de lointain, cet esprit voyageur qu'expriment si souvent chez lui les cartes ou les mappemondes, ce goût de l' « art pour l'art » que les céramistes de Delft avaient emprunté à l'Orient, et qui met aujourd'hui encore dans toute maison hollandaise un parfum du Japon.

CHAPITRE IV

PAYSAGE ET NATURE MORTE

Avant Ruysdael. Jan van Goyen (1596-1656). — On dirait que la terre ne nous attache pas en raison de ses beautés. Le Latin, pour lequel la nature a tant fait, ne songe pas à la peindre. Il se borne à en jouir dans une oisiveté intelligente. Le Hollandais a toujours eu la passion de son champ, de ses bois, de ses humides prairies : il savait ce qu'il lui en coûtait.

On a parlé plus haut des plus anciens paysagistes : Esaias van de Velde, Segers, Pieter Molyn : mais le trait spécial du paysage hollandais, son principe créateur, l'idée de traiter le pays comme un individu, une personne morale, d'en faire en un mot le *portrait*, apparaît pour la première fois avec Jan van Goyen.

C'était bien une idée à naître dans une cervelle leydoise, dans une de ces têtes subtiles d'où sort, dans cette école, toute pensée un peu rare. Un nerveux, un inquiet, un génie impatient, simplificateur par essence, un cœur ardent et indécis, qui commence par essayer de trois à quatre maîtres, passe en France, revient à Haarlem, puis à Leyde, puis à La Haye, se lance dans les affaires, spécule sur les terrains, les maisons, les tulipes, s'y ruine et finit par mourir insolvable, telle est cette figure étourdie et touchante d'artiste, de rêveur, de poète.

Ce n'est guère avant 1630 qu'il eut tout son talent. On ne peut s'empêcher d'observer que Rembrandt vivait encore à Leyde, qu'il y faisait du bruit, et que van Goyen quitte la ville la même année que lui.

Un vrai van Goyen est une toile neutre, vaste, incolore, incertaine. Le ciel, à l'ordinaire, en occupe plus des trois quarts. La troupe éparse des nuées la peuple de sa vie légère. Un fleuve reçoit leurs images, les répète et leur fait écho. Ainsi le tableau, formé de ces deux hémisphères, ne se compose plus que d'éther et de reflets. Du bistre à toutes les doses.

toutes les forces appuyées au cadre, graduellement atténuées à mesure qu'on approche du centre; à peine çà et là, dans ce monde de vapeurs, une demi-teinte plus prononcée, un bleu turquoise dilué là-haut, un coup de soleil oblique sur une voile jaunâtre, le rouge éteint d'un tricot de pêcheur : et ces notes parcimonieuses, dans l'effacement général des colorations, n'en paraissent que plus exquises.

C'est bien la Hollande, cette terre si humble qu'elle ne compte plus que par la fuite éperdue de ses perspectives, et que l'activité, le mouvement, la beauté du décor, par un renversement étrange, est dans le ciel. Nul pays ne se couronne d'un charme plus immatériel. C'est la contrée des larges fleuves aux ondes limoneuses, qui délaient et entraînent l'argile de leurs rives; la contrée où tout ce qui se voit, où tout ce qui s'élève, les frondaisons, les nuages, participe de l'air et de l'humidité, s'en dégage ou y retourne, — le pays de l'espace et de la brise, où tout est voile, haleine, souffle, où les belles tours de Flessingue, de Nimègue, de Dordrecht, semblent les mâtures de villes à l'ancre. Par ses calepins de notes, qui nous ont été conservés, on voit que van Goyen faisait de longues croisières en péniche. Vie marinière, douce et cheminante, au fil du flot, entre eau et ciel; vie paresseuse, immobile et nomade, au gré des heures, le long d'une nature en voyage, qui déroule lentement le spectacle de ses bords et le ruban de ses apparences... Cette existence est bien ce qu'il fallait à ce doux vagabond. Sa peinture même, un peu sommaire, un peu improvisée, d'une pratique blonde et floconneuse, ébauchée et charmante, exprime à merveille cette âme primesautière, aimable, vive, évaporée.

Cette reconnaissance sur les contours des choses laissait encore beaucoup à dire. Elle signalait tout, elle n'épuisait rien. Partout elle mettait les curiosités en éveil. Le branle était donné. Beaucoup suivirent : Roeland Roghman (1597-1686), un maître âpre et mélancolique, montagneux, tourmenté, souvent pris pour Rembrandt, dont il était l'ami; Aert van der Neer (1603-1677), le prince des couchants et des nuits, encore un taciturne, un poète, qui a su comme personne ce qui se mêle de rousseurs, d'irisations soufrées à la clarté lunaire, et comment l'eau noire d'un canal s'étame de pâleurs errantes dans les ombres. C'est encore Jan Wynants (1620-1679), un peintre des bois et de la dune, reconnaissable au hêtre mort qui signe ses premiers plans de son tronc ossifié; Egbert van der Poel (1621-1664), un spécialiste des feux de joie et incendies nocturnes; l'aventureux Allart van Everdingen (1621-1675), qui alla chercher jus-

qu'en Suède des paysages nouveaux et une nature vierge : enfin Jan Vermeer de Haarlem (1628-1691), un maître à ne pas confondre avec son homonyme de Delft, et qui en revient aux vues sablonneuses des côtes proches de la ville, embrassées avec une ingénuité panoramique, dispersée, d'une grâce languissante, claire et un peu débile.

On en était là du défrichement de la nature, du débrouillage de ses formes. On savait épeler. Le métier était prêt. Il ne restait qu'à y jeter une âme plus profonde : ce fut l'œuvre de Jacques Ruysdaël.

Ruysdael (1629-1682). — Jacques Ruysdaël, le plus grand paysagiste du monde, et le plus grand penseur de l'école, après Rembrandt, naquit à Haarlem en 1628 ou 1629. Il y mourut à l'hôpital, à cinquante-deux ans, le 14 mars 1682.

Il était fils, neveu, cousin de paysagistes. Dans la génération de van Goyen, son oncle Salomon Ruysdaël (1600-1670) fait une figure considérable. C'est un des meilleurs ouvriers du paysage naturaliste.

De la vie de Jacques Ruysdaël, on ignore presque tout. Ses premières œuvres connues sont une douzaine d'eaux-fortes, devenues rarissimes. Il avait dix-huit ou vingt ans. On sait qu'il se fixa bientôt à Amsterdam. Voyagea-t-il ? A-t-il vu pour son compte les cascades et les mélèzes de la Dalécarlie, ou se servait-il des albums de Roghman et d'Everdingen ? La réponse, en l'absence de documents certains, dépend de l'idée qu'on se fait de la personne du maître, et de la nature même de la création artistique. On imagine plutôt à ses excursions des limites plus prochaines : brèves campagnes, promenades d'artiste aux montagnes voisines, dans les charmantes vallées du Neckar, de la Fricka, du Mein, de la Moselle, vers les ruines romantiques, le manoir de Bentheim, dans la délicieuse Thuringe, le Hanovre, le duché de Clèves. Son instinct le ramenait aux sources du paysage, dans cette patrie des Limbourg, des van Eyck et des Bril, chargée, pour ainsi dire, de remettre périodiquement du vert dans la peinture : sylvestre Germanie, non loin de Weimar et de Gœthe, qui devait tant aimer Ruysdaël et a si bien parlé de lui.

C'était une âme grave et fière, hautaine sans humeurs chagrines, triste avec un cœur mâle. Fromentin, qui compare son style dense, probe et sans éclat à une forte prose, ajoute qu'on voit très bien Ruysdaël à Port-Royal. Qu'était cette église « Memnonite » dont il faisait partie ? Qu'était au juste ce jansénisme protestant ? On a le droit de se poser ces questions, en présence de ce grand esprit toujours obnubilé. Il ne se

maria pas. Jusqu'à l'âge de quarante ans, il soutint son vieux père, un « croyant » comme lui. Quelle histoire un de ses « frères » aurait pu nous donner de ce pensif génie !

A voir, en effet, quel empire il prend sur la conscience, on est



Cliché Alinari.

Van Goyen. — Une rivière en Hollande. (Musée du Louvre.)

averti que ce peintre, qui n'a fait que des paysages, est quelque chose de plus qu'un paysagiste ordinaire. Notez qu'il ne manque pas, sans sortir de la Hollande, de « faiseurs » plus experts, plus habiles ou plus élégants. Sa palette n'a ni le piquant de celle d'Hobbema, ni les

grâces légères et vaporeuses de van Goyen, ni les beautés dorées et romaines de Cuyp. C'est une langue sourde, austère, compacte, de gamme monotone, très sonore dans les timbres graves, avec très peu d'écarts, donc extrêmement soutenue, variant à peine des bruns bistrés aux gris d'ardoise, étonnamment riche en nuances entre ces deux notes voisines et presque également basses. On ne voit pas du premier coup ce qui se dissimule d'ardeur dans ces pages dédaigneuses. Le poids de cette langue si noblement harmonieuse ne lui vient ni du tour, ni même de la rareté de ce que l'auteur avait à dire. Mais on sent un de ces hommes sur les lèvres de qui rien n'est insignifiant. Prenez ses plus simples motifs, le *Buisson*, la *Dune*, les *Blanchisseries d'Overveen*, la *Plage de Scheveningue* : vous verrez comme le genre n'est rien, comme il n'y a pas de petits sujets, comme le talent même est secondaire, quand on est en face de quelqu'un.

Le principe de l'art de Ruysdaël, le secret de son éloquence, c'est sa façon de peindre et d'établir le ciel. Jusqu'alors on pensait que le ciel, étant dans un tableau la partie le plus vide, pouvait sans inconvénient en être la plus nulle. Ruysdaël pense tout autrement. Où l'on n'avait su voir qu'une conclusion facile et sans portée, il transporte au contraire l'intérêt capital, il y suspend sa clef de voûte, et invente ces paysages qui, à l'égard de tous les autres, sont des paysages renversés. Il s'ensuit que le sujet, si humble qu'il soit en apparence, prend une élévation et une ampleur subites. Les choses, grâce à ce plafond céleste, se composent en hauteur autant qu'en étendue, existent en profondeur comme en superficie. Les colonnes de nuages, les pyramides de vapeurs, les volutes ouatées, spongieuses, pluvieuses, emplissent les espaces supérieurs. Le ciel se peuple d'arabesques où se ramifient celles du sujet, tout se continue et se développe, s'organise en une vie unique. Et il en résulte ces merveilles d'architecture céleste qui font de pages comme le *Moulin* d'Amsterdam ou les *Blanchisseries* de la Haye, les chefs-d'œuvre du paysage monumental. Et tout cela revient à dire qu'un tableau de Ruysdaël est une conception. Il est pensé autant que vu. On dit la *Tempête* de Ruysdaël, le *Buisson*, le *Coup de soleil*, la *Forêt*, la *Mare* : tant il pénètre habituellement jusqu'à l'essence des choses, et tend naturellement à l'idée générale.

Travaillait-il d'après nature ? Copiait-il ou s'inspirait-il ? En réalité, il a plus d'une façon de se servir des éléments réels, selon le sens qu'il y attache, et à proportion du sentiment qu'il y exprime. En serait-il désho-

noré, s'il était prouvé qu'il avait, en peignant la Suède et le Tyrol, laissé à de plus curieux la peine d'y aller voir? Il lui suffisait d'étudier la moindre vanne pour savoir mieux qu'Everdingen ce que peut être la *Cascade* en soi. Il use de son droit de peintre quand il répète un peu partout, en dépit de la topographie, une ruine qu'il aimait pour sa beauté tragique. Libre à nous de préférer les morceaux plus simplement vrais, et que nous supposons plus intimes et plus sincères, parce qu'ils sont moins imaginés. Ce n'était pas là, on le sait, le sentiment de Gœthe, qui ne mettait rien au-dessus du *Cimetière des Juifs* (Dresde), une œuvre où



Cliché Bruckmann

Ruysdaël. — Vue de Haarlem. (Musée de la Haye.)

la critique a beau jeu de reprendre l'accumulation des effets, la machination pathétique, l'abus du mélodrame. Il est pourtant permis de croire que Gœthe avait raison. La nature pour Ruysdaël est l' « immense clavier » dont il groupe et dispose les touches à son gré, l'ensemble des symboles où répandre la musique de son âme.

Et c'est là, qu'on le veuille ou non, la grandeur de Ruysdaël. Ne rougissons pas pour lui du titre de poète. Le monde n'est pas à ses yeux une puissance muette. Les larges lieux communs qui naissent invinciblement du spectacle des choses, le sentiment qui nous étreint devant la vie universelle, l'idée de son hostilité ou de sa bienveillance, le contraste de l'éternité des forces naturelles et de notre brièveté, la tristesse de l'éphémère qui se compare à ce qui dure, les mille images que nous présentent de notre rapidité les saisons et les jours, la nuit qui vient, les eaux qui fuient, les feuilles qui tombent ; les pensées consolantes qui brillent dans l'arc-en-ciel, l'espoir qui lutte avec le deuil comme le rayon perdu, oblique et incertain qui éclaire un moment la route et vacille dans le crépuscule ; l'âme qui se contracte et s'humilie sous le grain, comme l'arbuste de hasard se courbe sur son maigre sol, se penche et se résigne ; la rafale couchant les barques, la bourrasque agitant les flots, tous les thèmes qui depuis cent ans font la matière de l'élégie, le lyrisme des *Obermann* et des *René*, telle était, plus d'un siècle et demi avant eux, la découverte de ce grand peintre. Il inventait le sentiment moderne de la nature.

La Grèce et l'Italie s'étaient fait une conception étroite de l'univers, où l'homme jouait le rôle unique et souverain. Les choses s'effaçaient autour de ce tyran. Le monde se réduisait à l'état de piédestal. Idées, symboles, mythes, arts, tout, dans cet harmonieux système, se ramenait plus ou moins à la mesure de l'homme. Sa nature exprimait ou absorbait toute la nature. Un pâtre résumait un paysage. Peu à peu, à mesure que se perdait le sens de ces abstractions, que le goût du réel remplaçait celui des idées, que l'homme, se connaissant comme faible et relatif, revenait sur lui-même à un sentiment plus modeste, on voit son importance décroître dans le tableau. Enfin, il disparaît, et le paysage seul soupire dans la peinture. Et voici, par un rare et curieux détour, que la nature, où il ne compte plus, et d'où son image est absente, il l'occupe et l'anime de nouveau tout entière. Sa personne s'efface, mais son âme est partout présente. Il découvre mille correspondances entre sa vie et celle des êtres plus obscurs. Son intelligence élargie et plus affectueuse

se sent moins isolée au milieu de la création. Il se reconnaît dans plus de choses. Chacun de ses mouvements s'orchestre et se répercute dans les voix innombrables de la mer et des vents, des bois, des fleuves, du ciel. Et ce lien nouveau, ce dernier instinct des « rapports » qui nous unissent à la nature, forment l'émotion « religieuse » qui se dégage toujours



Cliché Hanfstaengl.

Ruysdaël. — Le Rhin près de Wijk-by-Duurs tede. (Musée d'Amsterdam.)]

d'une œuvre de Ruysdaël, et ce quelque chose d'humain que respirent ses paysages.

Mais qui prédestinait Ruysdaël à les développer ? D'où lui vient ce sentiment amer et profond de la vie ? Qui a jamais trouvé, entre le monde et nous, plus de secrètes affinités ? C'est ce qui, aujourd'hui encore, après le merveilleux éclat du paysage au dernier siècle, ferait du pensif « memnonite » le plus complet et le plus grand (s'il n'y avait pas eu Corot) de tous les paysagistes, et le plus éloquent des peintres de la nature et de la mort.

Hobbema. Marinistes, architecturistes. — Après Ruysdaël, le plus grand nom du paysage hollandais est celui de son ami Meindert Hobbema (1638-1709). Sa cote sur le marché est même supérieure à celle de son maître. Ce n'est pas un bien grand artiste. Rien de plus monotone que son éternel *Moulin à eau*, son éternelle *Clairière*. La composition est absente. L'effet est cru et décousu. La touche cherche à donner le change par une précision de métier, un travail ciselé, métallique, qui amuse l'œil aux dépens du sentiment et de l'ensemble. Avec tout cela, Hobbema a fait le *Moulin* du Louvre et l'*Allée de Middelharnis* à la National Gallery, et ces deux titres suffisent à justifier sa gloire. C'est une page si solidement construite que ce *Moulin*, elle est d'un émail si piquant, d'une si précise « gravure », d'un éclat si riant et si ensoleillé ; cette *Allée* est si triste sous son ciel bas et noir, avec son terrain détrempé et l'arabesque aiguë de ses peupliers maigres, que Ruysdaël, à côté de ce langage incisif, paraît pour un moment cotonneux, général, presque rond et faible d'accents. Ce « diptyque » admirable est tout le portrait de la Hollande.

Parmi ces « portraitistes » de la nature hollandaise, il faut faire une place à part aux marinistes. La Hollande est peut-être le premier pays du monde où on ait eu l'idée de représenter la mer. La mer, dans beaucoup d'existences, était associée à la vie. Le navire, pour ce peuple amphibie, était un compagnon, un serviteur et un ami. Il rappelait mille souvenirs. Dès le xvie siècle, Hendrick Vroom et Aart van Antum sont souvent employés à cette imagerie navale. Jean Porcellis (1585-1632) et Simon de Vlieger (1601-1653) sont les peintres moutonneux, floconneux, un peu mous des houles limoneuses qui déferlent le long des dunes, et que tache l'aile blanche des voiles ou des mouettes.

Mais c'est la génération suivante (la troisième) qui vit naître les maîtres. Jan van de Capelle (1624-1679), l'élève de Rembrandt, est le premier qui ait compris la poésie du calme. Plus célèbre encore est Willem van de Velde (1633-1707), le frère d'Adrien, et qui finit en Angleterre comme peintre des Stuarts. C'est un maître clair, mince, agile, argenté. Lui aussi est le peintre des heures immobiles. Une mer comme une glace sans tain, très fortement réverbérante, à peine parcourue d'imperceptibles cernes, avec une buée incolore flottante à la surface, et là dedans une clarté diffuse, sans rayons, qui donne aux agrès, aux mâtures, une apparence aérienne, — cette paix dans la lumière et dans l'illimité, font le charme de ses tableaux, d'une peinture un peu maigre, et qu'il ne faudrait pas regarder de trop près. Au contraire, Ludolf Backuysen (1631-1708) est le peintre

du grain, du coup de vent, des vagues grésillantes, de la mer dans ses jours hargneux et irrités.



Hobbema. — L'allée de Middelharnis. (National Gallery.)

Et puis, c'est toute la troupe des « architecturistes » : le candide Pieter Saenredam, le savant Dirck van Delen, et surtout l'admirable Emma-

nuel de Witte (1607-1692), un des plus accomplis dessinateurs de son pays, un virtuose du clair-obscur, et dont les sombres *Cathédrales* (La Haye, Berlin, Brunswig, etc.), avec leurs files de piliers, leur éclairage mystérieux, ont tant de noblesse invitante et de grandeur monumentale.

Plus tard, ce sont les frères Berckheyde, Job, qui fait les intérieurs, et Gerrit, qui traite plus volontiers ce qu'on pourrait appeler le paysage urbain. Mais Jan van der Heyden (1637-1712) lui est bien supérieur. On pourrait s'étonner qu'en cet art d'exprimer le décor de la vie, la peinture d'intérieurs ait précédé celle des dehors. En ce sens, Van der Heyden est un véritable inventeur. Il complète sur un point important l'historiographie de son pays. Longtemps avant Guardi, avant Canaletto, il fait aussi bien qu'eux ce qu'ils firent seulement sur des thèmes plus illustres.

La vie en plein air. Wouwerman, Albert Cuyp (1620-1691). — Tandis que le paysage pur poursuit son évolution, le paysage anecdotique, qui l'avait précédé, ne cesse pas d'être en faveur. A côté de la forme simple et supérieure de Ruysdaël, la forme-mère, plus complexe, moitié paysage, moitié « genre », subsiste et continue sa marche indépendante.

Dans ce genre abordable, tempéré et un peu hybride, qu'on pourrait définir le « paysage animé », on rencontre plusieurs petits maîtres aimables et un vrai maître, Cuyp.

Philips Wourwerman (1619-1668), Isaak van Ostade, le frère d'Adrien (1621-1649), tous deux de Haarlem, sont fameux. Ce sont des esprits ingénieux, fertiles et déliés. Nul ne s'entend mieux que Wouwerman à rendre la nature amusante. Et dans ce genre à pétarades et à mousqueterie, dans ces « fantasias » du XVIIe siècle, parmi les Cerquozzi, les Falcone, les Bourguignon, nul n'est encore plus agréable que Wouwerman.

D'ailleurs, il a tout vu, tout dit, et traité tous les genres. Pourvu qu'il y ait de l'air, du bruit, du mouvement surtout, et des chevaux, blancs de préférence, Wouwerman est à son affaire. Il est le nouvelliste intarissable de la vie en plein air.

Isaac Ostade est plus roux, plus fébrile et moins fort. Chez lui aussi, le cheval blanc de Wouwerman joue un rôle important. C'est le poète du voyage, du « coup de l'étrier » (rappelez-vous le joli couplet de Fantasio !).

Mais ces gentils esprits sont-ils des esprits bien originaux ? Leur œuvre laisse-t-elle, après le plaisir de la voir, une impression bien personnelle ? Ce sont des questions qu'on ne se pose plus devant celle d'Albert Cuyp (1620-1691).

Cuyp est né à Dordrecht, un peu en marge de la Hollande, presque sur la lisière de Flandre. C'est la Hollande claire, la Hollande dorée. Enfin, à une humeur assez indépendante, à certaines lourdeurs d'accent et de tournure, on reconnaît le provincial, l'homme d'habitudes calmes et saines, de forte organisation, sans nerfs, produisant à son aise, sans se



Wouwerman. — Le repos des Moissonneurs. (Musée de Cassel.)

tourmenter de la critique; bref, un équilibre puissant, avec des élans de prime-saut et l'heureuse spontanéité d'une sensibilité riche, expansive et harmonieuse.

Les œuvres de ce beau génie lui ressemblent par leur ampleur. Elles sont, pour la Hollande, de dimensions inusitées, d'effet large et décoratif. Sans s'échapper du cadre ni se disperser jamais, elles s'y installent librement, s'y étalent et s'y déroulent, plutôt qu'elles ne s'y concentrent. Dans

cette école des lumières étroites et des demi-teintes profondes, un beau Cuyp fait l'effet d'un épanouissement. A l'inverse d'un Vermeer ou d'un Pieter de Hooch, il est dans l'habitude de fondre brusquement ses seconds plans dans un flot d'or, et de noyer à quelques pas ses perspectives dans cette gloire. Les fonds au lieu de se rétrécir, s'élargissent et s'évasent. Avant tout ils rayonnent et jouent derrière la scène le rôle d'auréole. Il s'ensuit que les formes agissent par leurs masses et leurs silhouettes. Enfin, dans cette triomphante atmosphère où nagent ses idées, il n'y a plus de raison de mortifier le ton, il y en a cent pour l'exalter. Cuyp est trop simple et trop sincère pour comprendre la peinture autrement que naïve, directe et chatoyante, faite pour le plaisir et la délectation. On dirait un homme qui, parmi des gens d'école et de métier, arrive du dehors et parle à haute voix, d'une voix colorée, chaude, intime, émouvante, avec une rusticité noble et une naturelle envolée, qui ne déplaisent point dans un *gentleman* campagnard.

C'était une âme agreste et sereine, robuste et enthousiaste, aérée et sonore. On le voit qui se levait le matin avec le soleil, faisait une course à cheval, jouissait de l'air et des champs, s'informait des récoltes, notait un détail, un effet, et qui, au débotté, tranquillement, d'un seul jet, peignait ses *Géorgiques*. Nul n'a eu besoin de moins d'efforts pour atteindre au grand style, et ne s'est peut-être moins tracassé pour son art. Un troupeau sur le bord d'un fleuve, il a répété ce motif plus de cinquante fois, et c'est toutes les fois un tableau admirable, parce que la chose est toujours belle, et qu'il n'y a pas de redites pour une sensation fraîche, ni de spectacle usé pour un œil resté jeune. Il est plus italien que Both, plus sincèrement bucolique que Berchem.

Notez qu'il est aussi capable de saisir et de rendre le pittoresque extérieur de la vie contemporaine. Il faut voir ses pages équestres d'une si belle tournure, avec leurs cavaliers en habits à brandebourgs, en bottes à l'écuyère, en bonnets fourrés à aigrettes, montant de petits courtauds busqués à pieds de mules, suivis d'un négrillon, dans ce charmant costume vaguement polonais qui est l'équipage de sport au XVIIe siècle. On peut comprendre la nature d'une manière plus pathétique, il est difficile d'en jouir d'une manière plus naturelle. Songez enfin que cet homme, après ses cavalcades, ses bucoliques, ses marines, ses morceaux de gala, sait aussi bien renoncer à toutes ses dorures, et jeter sur la toile une rêverie bleue, un harmonieux nocturne, comme le *Clair de lune sur mer*, cette merveille de la collection Six, qui vaut tout van de Velde et efface

van der Neer. On en veut parfois à Rembrandt de sa tyrannique influence, quand on voit ce qu'aurait pu être, laissée à elle-même, une école composée



Cliché Hanfstaengl.

Cuyp. — Un gentilhomme flamand et son serviteur. (Buckingham Palace à Londres.)

de talents indépendants, comme ce magnifique et tranquille « provincial ».

Les animaliers : Paul Potter (1625-1654). — En Hollande, pays de prairies, d'élevage, la peinture d'animaux est une dépendance directe du

paysage. Après les *doelen-stukken* de Hals et de Rembrandt, ce qu'il y a de plus populaire et de plus national, c'est le *Taureau* de Paul Potter (La Haye, 1647).

L'auteur de ce morceau fameux n'avait pas vingt-trois ans. Il mourait à vingt-neuf, laissant un genre nouveau et un nom immortel.

Paul Potter incarne une vertu. Au fond, toute son œuvre n'est que l'histoire d'un merveilleux apprentissage. Sa vie est un conseil, un exemple de conscience.

Il débuta par des eaux-fortes. A dix-huit ans, il signe deux études exquises. L'étude, c'est le génie de Potter. C'est un *dessinateur*, un mesureur de première force. Ce qu'Ingres appelait la *probité de l'art*, mieux encore, le dessin d'Holbein, l'observation violente et acérée de l'*Erasme*, et qui n'en vaut pas moins pour être appliquée au monde animal, à la structure d'un porc, au pelage d'un courtaud, voilà le mérite intrinsèque et l'immense intérêt de tout tableau de Paul Potter.

Et c'est toute la signification de ce prodigieux *Taureau*. Une étude, une gigantesque et ridicule étude, un portrait d'animal à l'échelle de nature, sans aucun souci d'artifice ni d'effet, sans autre but que de s'expliquer le dessin d'une bête et d'en avoir une bonne fois le cœur net. L'œuvre, en tant que tableau, est absurde. Mais une conviction puissante se dégage de cette page sans art : c'est que l'art est d'abord une forme de la connaissance. Vérifier des muscles sous la peau, débrouiller des touffes de poil, déchiffrer la charpente sous le cuir et la chair, discerner la trace des mouvements dans les plis de la robe, lire dans ce texte vivant l' « histoire naturelle » d'un être, distinguer ce qui est de l'espèce et ce qui est de l'individu, et le dire dans des proportions qui ne souffrent pas l'à peu près : voilà ce que se proposait l'auteur de cette « monographie ». On sent qu'après une telle enquête, le peintre savait de son sujet ce qu'il en voulait savoir. Personne, depuis Castagno, n'avait demandé à l'art la satisfaction d'un besoin plus abstrait et d'une curiosité plus naïvement savante.

On peut en dire autant de la *Vache qui se mire* (La Haye, 1648), d'*Orphée charmant les animaux* (Amsterdam, 1650), de la *Prairie* du Louvre (1652).

Ce qui manque le plus à ces œuvres passionnément intellectuelles, c'est la vie. Mais à force de conscience et d'ingénuité, Potter réparait ses lacunes. Peu à peu, de page en page, de problème en problème, l'artiste se dégage du savant, le peintre du graveur ; enfin il arrivait à

l'essence même de l'art, et commençait, dans la rigueur de ses définitions, à laisser pénétrer un peu le sentiment. Le *Repos près de la grange* (1653), de la galerie d'Arenberg, son testament et son chef-d'œuvre, est une



Cliché Hanfstaengl.

Potter. — Le taureau. (Musée de La Haye, 1647.)

page délicieuse de tendresse, d'intimité, et comme d'humble grandeur.

C'est une des âmes d'artiste les plus charmantes de sa race, une âme réservée, virginale, un peu triste, à en croire son pâle et beau visage ; un maître précoce, sagace, ayant tout son génie à vingt ans, mort avant d'avoir pu savoir tout son métier ; un laborieux, qui resta apprenti jusqu'au

dernier jour : en tout une honnêteté adorable, et l'une des plus pures figures de son pays.

Oiseaux, fleurs, nature morte. — A côté de ce maître exemplaire, il



William Van de Velde. — Le coup de canon. (Musée d'Amsterdam.)

ne faut parler de personne. Adrien van de Velde (1636-1672), un esprit très divers et fin, très souple, très fécond, beaucoup plus coloriste et

peut-être plus doué que Paul Potter, ne semble plus, comme son aîné le mariniste, qu'un talent secondaire.

Il est assez curieux que ce qui se trouverait en Hollande de plus généralement fastueux et magnifique, est ce qui nous semble mériter le moins d'attention. L'importance des formats est à peu près en raison inverse de celle des idées. Le plus superbe décorateur de toute la Hollande est peut-être Melchior d'Hondekœter (1636-1695), qui de sa vie n'a guère peint que des oiseaux, des basses-cours et des coins de parcs, avec des balustrades, des paons, des perroquets, des faisans et des coqs, et qui s'entendait comme personne à ébourriffer un plumage, à déployer une aile, à faire pavaner une queue, et à composer avec cette volaille quelque chose de mirifique. Le nom de son cousin Jan Weenix (1640-1719) est inséparable de l'image plus modeste d'un lièvre suspendu par les pattes, entre un carnier et deux perdreaux.

Et il y a la légion des peintres de « déjeuners ». Abraham van Beijeren (1620-1675) nous sert sans se lasser ses couverts, ses fruits, ses assiettes d'huîtres, son citron, son verre à cabochons, ses langoustes, le tout merveilleux de peinture, d'un travail ample, gras, mat et somptueux dans les teintes grises ; Willem Kalf (1622-1693) est un spécialiste de la batterie de cuisine, un fourbisseur infatigable de poêlons et de cuivres ; Jacob Gillig (1636-1701) n'est jamais las de ses maquereaux et de ses sardines. Et chacun, dans son genre, est un délicieux ouvrier.

Après ces petits fournisseurs de trophées de salle à manger, prennent rang ceux du « cabinet » ou du salon. Ce sont naturellement, dans ce pays de la tulipe, les peintres de fleurs et de bouquets : l'illustre Jan Davidsz de Heem (1606-1683), continué par son fils, Cornelis de Heem (1631-1695) ; la célèbre Rachel Ruysch (1664-1750) et le fameux Jan van Huysum (1683-1749). Il y a des harmonistes et des décorateurs, il y a des botanistes et des herboristes à outrance ; quelques-uns vont jusqu'à se noyer dans les calices de leurs fleurs, à imiter le grain du pollen, à détailler chaque pistil, à peindre une mouche sur une pétale, une fourmi sur un pédoncule, de telle sorte que les curieux puissent l'étudier à la loupe. Il ne faut pas trop sourire de ces doux maniaques ; c'était l'âme de la Hollande qui achevait de s'en aller par ces aimables bagatelles.

CHAPITRE V

LA DÉCADENCE

Les italianisants et la réaction académique. — Cependant, Rome n'avait pas un moment cessé d'attirer les peintres. Après Rembrandt comme avant lui, c'est un va-et-vient continu des bords de la Meuse à ceux du Tibre. Rembrandt lui-même n'était-il pas, d'éducation ou de désir, un italianisant? Et Terborch, s'il n'y paraît guère, n'en a-t-il pas moins fait le voyage en curieux?

L'influence dominante est toujours celle d'Elsheimer; le maître étant mort en 1620, son magistère se partage entre plusieurs héritiers. Pieter de Laer et Jan Miel groupent les peintres de genre : Asselyn (1610-1652), Karel Dujardin (1622-1678), Lingelbach (1623-1674); et le second au moins le cède à peine à Wouwerman.

Mais c'est Claude Gelée (né en 1600) qui recueillit surtout la succession morale du maître. Ce Lorrain, annexé depuis à l'école française, était considéré par tous les *Tedeschi* de Rome comme un compatriote. Sauf le triste Patel, on ne lui connaît pas de disciples français. Au contraire, un Jan Both (1610-1659), un Claes Berchem (1620-1683), un Swanevelt, un Jan Hackaert, un Glauber, dit *Polidor*, portent profondément son empreinte. Le fait n'est pas sans importance. Jan Both est un artiste du plus noble talent : Cuyp lui doit beaucoup. Quant à Berchem, son atelier est des plus fréquentés. Ses sites arcadiens, ses vues de la campagne romaine semblaient d'un goût plus honorable que les paysages familiers de van Goyen et de Ruysdaël.

Ainsi les latinismes s'infiltraient de plus en plus dans la langue de l'école. Une crise était inévitable. Frans Hals mort en 1666, Rembrandt en 1669, personne n'était plus de taille à tenir tête aux idées étrangères. Une influence dès lors domine toutes les autres. C'est celle de la France. L'invasion des Pays-Bas est de 1672, le traité de Nimègue de 1679.

Comme il arrive souvent, la République, tout en faisant belle défense les armes à la main, se rendait en esprit au génie du vainqueur. Elle était éblouie par la culture française. La gloire de Poussin grandissait de tout le prestige de Louis XIV. Le peintre venait de mourir en 1666. Dans l'année même, débarquait de Liège à Amsterdam sa caricature et



Cliché Bruckmann.

Cornelis Troost. — La demande en mariage. Scène d'une comédie hollandaise contemporaine. (Pastel. Musée de La Haye.)

son séide, le creux et vain Gérard de Lairesse. Ce type du rhéteur, tout formules des pieds à la tête, fit une profonde impression. Féru des gravures de Poussin, ce fanfaron s'improvisa le champion du style. Fi de Hals, qui cherchait la beauté « parmi les harengères » ! Foin de Rembrandt, cet « œil de hibou », ce « chouan » de la palette, qui peignait avec de la « boue », et dont les Vénus portent aux genoux des traces de jarretières ! Voilà ce qu'enseignait Lairesse, ce qu'on lit dans la *Deutsche Akademie* de Sandrart (1675), dans les *Iambes* de Pels (1687). Partout sonne

l'hallali des hommes de 1630. En 1684, Lairesse est adopté par la maison d'Orange. La partie est gagnée : la Hollande se renie.

La grande génération s'éteint. Parmi les peintres plus récents, qui demeurent encore hollandais, c'est le mesquin et mièvre esprit de Gérard Dou qui règne en se glaçant Le goût du joli, du gracieux, du poli remplace le goût du vrai. La convention étiole déjà Samuel Hoogstraten (1627-1678). L'anémie est d'un degré plus avancée encore chez Mieris (1635-1681), chez Netscher (1639-1684), imagiers renchéris, nacrés et chlorotiques, à qui manque la force de regarder avec leurs yeux. Slingelandt (1640-1691) s'hypnotise dans une espèce de fade miniature sur porcelaine. Shalken (1643-1706) ne connaît qu'un effet comme stéréotypé : une chandelle rougeâtre modelant sur fond noir un ovale féminin. Peut-être subsiste-t-il chez Brakenburgh (1650-1702), Verkolje (1650-1693) et surtout chez Dusart (1660-1704) une vivace et populaire étincelle de van Ostade; mais le sentiment s'avilit.

Les grands peintres avaient eu l'existence assez dure. Tous vivent plus ou moins en bohèmes, à l'écart de la société. Les nouveaux venus sont des élégants et des mondains. Netscher passe pour avoir vu Saint-Germain et Versailles, et peint Mme de Montespan (Dresde, 1670); Eglon van der Neer (1643-1703) devient le peintre en titre des princes de Pfalz à Düsseldorf ; Adrien van der Werff (1659-1722) signe : le chevalier van der Werff.

Celui-là est le « linéaire » et le bon mythologue, le peintre des gens bien élevés, l'auteur de *Vénus et l'amour*, de *Diane et Callisto*, du *Jugement de Pâris*, l'Albane hollandais (trente tableaux à Munich, treize à Dresde, sept au Louvre), dont la production est vendue d'avance à l'Allemagne, l'homme aux nudités blaireautées et aux grâces lourdaudes, d'un idéalisme à la fois lessivé et sensuel, sans type : — du Poussin pour Teutons! Et on ne voit guère de pire que le deuxième Mieris, Willem Mieris (1662-1747), un van der Werff encore plus sec et plus kaoliné.

Désormais, tout est dit. Cornelis Troost (1697-1750) n'est plus qu'un amusant imitateur de Pater et de Lancret. La dernière *Leçon d'anatomie* (par Troost, Amsterdam), un tableau à perruques et habits gris à la française, est de 1724. Le dernier tableau de régents (par Decker, à La Haye) est de 1737. Les derniers « fleuristes », van Huysum et Rachel Ruysch, s'éteignent presque ensemble dix ou douze ans plus tard. En 1750, il ne reste plus rien de l'école hollandaise.

QUATRIÈME PARTIE

LA PEINTURE ESPAGNOLE

I. Les origines : les hispano-flamands, les italianisants. — Éléments nationaux. — L'Église. — Mysticisme et naturalisme. — Influence vénitienne : Greco. — II. Les grands centres : Valence, Séville. — Les maîtres : Ribalta, Herrera, Ribera, Zurbaran. — III. Velazquez, l'homme et l'œuvre. — IV. Murillo. — La fin de l'école classique.

CHAPITRE PREMIER

LA NATIONALISATION DE LA PEINTURE ESPAGNOLE

Origines et Renaissance. — La peinture espagnole est la dernière école née de l'ancienne école flamande.

Jusqu'au XVIIe siècle, l'Espagne n'a pas eu de maîtres originaux. Jan van Eyck, dans son ambassade de 1428, s'en empare et la garde. Pour cent ans et plus, de Barcelone à Séville, du retable de Luis Dalmau, un plagiat de l'*Agneau mystique* (1445), à la *Descente de croix* de Pieter van Kempeneer (1548), un chef-d'œuvre âpre et dur, devant lequel, dit-on, Murillo aimait à rêver, la peinture en Espagne n'est qu'importation flamande, vulgaire contrefaçon locale. La métropole se traîne à la remorque de la colonie. Longtemps plus opiniâtre y persista le moyen âge. Joanès (1507?-1579), en dépit de ses fadeurs romaines, Moralès (1509-1686), un Metsys grimaçant et baudelairien, un fabricant d'icônes suppliciées, névrosées, sont vraiment les derniers gothiques. Les portraitistes officiels, élèves de Moro, les Sanchez Coello (1515?-1590), les Pantoja de la Cruz (1551-1610 ?) sont des talents antiques, neutres, protocolaires, grands brodeurs, grands orfèvres, grands héraldistes. Rubens, en 1603, se rira bien de ces fossiles.

Dans ces conditions, la Renaissance d'Espagne n'est qu'un succédané de ce qu'on a vu ailleurs. C'est la morne, l'ennuyeuse histoire de tous les italianismes. Aux noms près, on se croirait en Flandre, moins la

forte étoffe des Floris et des Martin de Vos. Les principes sont les mêmes, les effets sont les mêmes. La couleur s'amincit, le ton se diapre et s'irise. Les bords se mettent à ondoyer dans des traits moins rigides. Ce qui était angles s'arrondit, ce qui gesticulait minaude, toutes les âpretés s'efféminent et s'édulcorent. On devient célèbre, comme Vargas (vingt-huit ans d'Italie!) pour un bon raccourci, l'heureux tour d'une jambe (*La Gamba*, cathédrale de Séville, 1561). On dissèque, on prend des mesures, on dessine l'écorché. Becerra illustre la *Chirurgie* de Valverde (Rome, 1554), modèle un couple de statuettes anatomiques, célèbre dans les ateliers : Vasari, poliment, l'égale à Daniel de Volterre. Valverde écrit : « Rubiales et Michel-Ange ». « Ces grands hommes, ajoute Pacheco leur biographe, abolirent chez nous la manière barbare. » Faut-il leur reprocher d'aliéner en même temps toute personnalité? Sortant de leur maillot de bandelettes gothiques, la Sixtine leur était un ciel, un affranchissement sublime. En fait, ils délivrent l'avenir. Et quelle ferveur d'enthousiasme chez ces démolisseurs! L'Evangile de Michel-Ange, les *Dialogues* admirables de François de Hollande (1548), l'auteur était un Portugais, humble miniaturiste.

Au total, âge ingrat, besogne négative. Une tradition d'origine étrangère se désagrège, cède la place à une nouvelle, encore plus cosmopolite. Le bilan de l'opération est à peu près la table rase. En fait d'acquisitions, reste le bénéfice d'une forme élargie, d'une gamme allégée, d'une habileté plus exercée. On a fait ses classes. On est plus adroit. plus disert et plus expéditif. Mais les hommes, Correa, Villoldo, Cespedès, quel néant!

Un grand fait toutefois, mais presque inaperçu, stérile. En 1532, Charles-Quint, à Bologne, rencontre Titien. De là cette amitié illustre et tant d'œuvres fameuses, et ce musée unique de l'Alcazar, de l'Escurial, le premier du monde en Titiens, Tintorets : ce sera un jour l'atelier du génie espagnol.

La nation. L'Église et la peinture. — Ce génie, d'où va-t-il sortir? De l'Église. Elle a fait la nation, elle va faire l'école nationale. Mais l'Église, jusqu'aux temps modernes, est la maîtresse ès arts de toute la chrétienté. Qui va la nationaliser, en faire quelque chose d'espagnol? Le schisme protestant, la croisade des Jésuites.

Arrêtons ici, admirons : la chose en vaut la peine. Qu'on songe que la révolte des Pays-Bas est de 1572, que jusqu'en 1609 la question reste indécise; qu'au début des hostilités, aucune des nations engagées,

Espagne, Flandre, Hollande, ne possède d'art original ; qu'on songe ensuite au dénouement, à cette triple éclosion suivant à si peu d'intervalle la solution du conflit : magnifique spectacle ! En d'autres termes, les trois pays primitivement forment un « bloc », une vaste école artistique, d'idées, d'habitudes flamandes. Sur ce bloc, la Renaissance vient agir à la façon d'un dissolvant. Elle liquide les vieilles formules, assouplit les rigidités, met du jeu dans l'emploi du ton, et prépare la voie aux individualités. En même temps éclate la crise religieuse. Le Nord s'arme pour la Réforme, le Midi s'enflamme contre elle. Loyola répond à Luther. La peinture enregistrera ce nouvel état de la carte morale. Au Nord, l'art hollandais, civique et huguenot. En Espagne, la peinture dévote et catholique. Action et réaction, Réforme, Contre-Réforme : patries, imaginations, races, arts, tout se dissocie et se réorganise d'après la grande crise religieuse du XVI[e] siècle.

Sans ce monopole religieux, la peinture espagnole est inintelligible. L'Église n'est nullement l'ennemie du talent, mais veut qu'il serve, se subordonne. Elle lui assigne sa fin en dehors de lui-même. Qu'est-ce que l'art ? Un moyen de salut, le Credo en images : dès lors soumission, abdication complètes. La femme est toujours pour l'Église le piège du démon, le grande tentatrice, celle par qui le scandale arrive dans le monde. Donc, rien de voluptueux, point de nudités, même à titre d'études (Pacheco ne permet que la tête et les mains), point de fables, de mythologie, nul paganisme, même innocent, nul humanisme, fort peu d'histoire ; les exceptions ne comptent pas. On est aux antipodes de Rome et de la Flandre, plus loin encore de la Hollande : la peinture profane, le tableau de mœurs, le paysage n'existent pas comme genres indépendants. Le portrait même est rare, le portrait de femme rarissime (peut-être par un reste d'habitudes de sérail). Et Velazquez ? Velazquez est à part, au service du Roi. Il est même piquant de songer que le peu de fantaisie qui circule dans cet art monotone, tient au bon plaisir de ces princes gelés dans l'étiquette.

LE TEMPÉRAMENT. L'ESTHÉTIQUE DE LA SENSATION. — De ce régime asphyxiant, qu'allait-il résulter ? En théorie, un art hiératique, byzantin, sacerdotal, étique ; en fait, le plus libre de tous, le plus purement naturaliste.

En Espagne, le catholicisme est dans les mœurs, et le réalisme dans le sang. Toutes les grandes inventions de la race sont réalistes : la

casuistique, le roman humoristique et picaresque (*Lazarille*, 1533; *Guzman d'Alfarache*, 1599). Or, avec cet instinct, dans ce monde en léthargie, dans ce vaste désœuvrement où l'engourdissement de l'esprit profite à la fraîcheur des sens, il s'amasse à la longue un capital d'émotions, une électricité latente. A cela, quelle issue? Une seule : la *sensation*, la rapide saccade et la commotion des nerfs.

L'irritation esthétique, la sensation aiguë, poignante, jusqu'au spasme, jusqu'au cri, voilà ce dont l'Espagne fera son absolu. [Cf. Taine, *Nouveaux essais*, le *Journal* de Mme d'Aulnoy.]

Cette poursuite enragée de la sensation est la clef de l'art espagnol, de son matérialisme flagrant, de son idéalisme spécial. C'est peu dire qu'il imite : il lui faut l'illusion complète, le calque, le moulage. Jamais la fiction, l'artifice, le goût n'ont été si franchement biffés d'un programme artistique. Au diable les pédants! Le mot de Lope, qui avant d'écrire « serrait les règles sous sept clefs », est le mot national. La sculpture est très instructive. La polychromie ne suffit plus : ce sont de vrais cheveux, de vrais dents, de vrais cils, des iris d'agate incrustés dans des sclérotiques d'émail, des habits d'étoffe, de vraies pierres précieuses. La Vierge de Tolède en a pour des millions sur elle. Le peintre devait fatalement arriver à lutter de relief avec le relief même, et tout sacrifier à la sensation de la vie.

L'Église encourageait. Qu'on se rappelle les *Exercices* de saint Ignace (1548), sa « mécanique de l'enthousiasme » : on y reconnaîtra un art jumeau de celui-ci. « Composition du lieu », représentation de chaque scène en son détail physique, épreuve successive par chacun des cinq sens, odorat, ouïe, goût, vue, toucher, tout y est, rien n'y manque de ce qui peut hypnotiser, enfoncer, ficher à jamais une image dans le cerveau. Qui sait d'ailleurs par où, dans le trouble arrière-fonds de la nature humaine, le mysticisme tient à la sensualité, et celle-ci, à son tour, à la férocité? *L'infini dans une sensation!* Voilà le mot du « baroque », et le baroque, de son vrai nom, n'est que l' « hispanisation » de l'Église catholique.

Dès lors, on prévoit des ressemblances entre l'école espagnole et l'école bolonaise. Les différences, les voici. Sans parler de la contrainte extérieure des esprits, de l'absence d'imagination, de sujets généraux, neutres, mythologiques, et de grandes peintures décoratives (fresques, coupoles[1]),

[1] Il y en a quelques exemples : traces de fresques, par Vargas, à la Giralda de Séville;

comme de toute peinture bourgeoise et familière, un tableau espagnol a ses traits intrinsèques qui le définissent fortement.

1° C'est d'abord un tableau massif, à grands compartiments, fort et sérieux d'aspect, agissant par taches puissantes, sans charme, d'apparence abrupte. Nulle convention, nul ménagement. Il ne s'agit pas d'art, mais de réalité. Partant, tous les moyens sont bons, forme, couleur, enveloppe, atmosphère, pour donner à l'image la saillie de la vie. Mais aucun de ces moyens n'est traité pour lui-même, dans une intention d'art : tout est subordonné au « choc », à la vive et subite attaque de la machine nerveuse. Dans un pareil système, tout est évidemment sacrifice et synthèse. Le démeublement, le ravage, la nudité des fonds, y vont jusqu'à l'aridité. L'idée s'empare si violemment de ces cervelles à jeun, qu'elle n'y laisse place pour nulle idée voisine. Ce qui s'obtient ailleurs à force de réflexion, de critique, de ratures, — la concision, l'évidence de la composition, est ici le résultat d'un procédé tout instinctif. Chose curieuse ! Le « merle blanc » de l'école, jusqu'à Goya, c'est *un dessin*, la feuille d'album, l'extrait de nature où l'artiste débrouille et ordonne les choses, dégage son idée. L'Espagnol se dispense de ces brouillons, de ces filtrages. Il pense par blocs, par monolithes, et exprime d'emblée, sans esquisse préalable, ce que lui montre sa vision étonnamment entière, anti-analytique, — tout dominé qu'il est par la préoccupation exclusive de produire laconiquement la plus forte excitation physique, le rapide sursaut de la vie.

2° Cet art étant à peine un « art », n'étant que la reproduction intégrale du fait, que la « tranche de vie » brutale et servie crue, où se logera cet élément d'invention, ce principe créé, cette vie imaginaire sans laquelle, faute de représenter quelque chose d'humain, une école se retranche de l'histoire des idées ? Il reste le *raffinement de la sensation*. De la sensation, la peinture espagnole va faire son abstraction. Au lieu de peindre l'objet connu, patent, tel qu'il tombe sous les sens de tous dans le monde des réalités, l'artiste n'en représentera que l'apparence intime qu'il revêt pour son regard. Il en projettera au dehors l'image formée sur sa rétine, son tableau intérieur. Du plan des faits vulgaires, certains, matériels, la peinture passe sur celui des phénomènes internes, variables, relatifs. Au point de vue direct, banal, se substitue on ne sait quoi d'oblique, d'elliptique, de fuyant, qui n'altère pas les choses, mais en

coupole de S. Bonaventure, par Herrera le vieux, également à Séville ; mais ce n'est pas là une tradition nationale.

modifie le rapport qu'elles offrent avec la médiocrité de nos sens. La nature prend ainsi une réalité plus rare : ou plutôt, le sujet, la matière de ce nouvel art, c'est la réfraction de la nature dans des organes délicats, sur une surface sensible de composition exquise. Et, dans un art qui menaçait d'échouer au trompe-l'œil, on admire ce tour, qui consiste à suggérer le visible par l'invisible, l'univers réel par son reflet abrégé dans une conscience de peintre, et cette façon inédite de donner à la vie un air de poésie et d'apparition.

Tout cela prend corps ou s'annonce dans l'œuvre de Navarrete (1526-1579), surnommé *El Mudo* (il était sourd-muet). C'est un de ces réalistes pur sang, à l'espagnole, beau peintre, doré, tout vénitien, qui dans son chef-d'œuvre des *Anges chez Abraham* (1576) mettait des barbes noires aux anges, afin de mieux marquer leur mascarade humaine. On exagère quand on l'appelle le « Titien espagnol ». Mais c'était beaucoup de comprendre la lumière et le ton comme le *sine qua non* de tout naturalisme. C'était le premier pas décisif vers l'avenir. Le « Muet », s'il avait vécu, eût-il fait le second ? Mais il n'était pas mort, que Venise elle-même, avec toutes ses fièvres, s'installait en Espagne, dans la personne d'un des maîtres les plus extraordinaires qui aient paru jamais. En 1576, Domenico Theotocopuli, appelé El Greco, arrivait à Tolède.

El Greco (1548-1614). — Hier encore, tout était mystère dans cet étonnant personnage. Depuis le récent réveil de l'école et des études espagnoles, son nom est l'égal des plus grands. Mais il s'en faut que tout soit clair en ce qui le concerne.

Les documents apprennent peu de chose. Un billet de Clovio le signale à Viterbe en 1570, comme un élève de Titien (?) qui a rempli d'ébahissement tous les rapins de Rome. En 1581, le voilà à l'Escurial, en train de peindre ce *Saint Maurice* qui est le premier de ses scandales. Dès lors, l'histoire ne tarit plus sur ses extravagances. On sait ses démêlés avec le Saint-Office, la scène d'arbitrage où il rossa Luis Tristan, qui avait demandé trop bon marché d'un de ses ouvrages, et l'étrange humeur qui lui prit de ne plus mettre les siens en vente ; il les gardait ou les prêtait. Du reste, noble de pied en cap, gentilhomme comme le roi. Il fut enterré, le 7 avril 1614, dans l'église de San Domingo el Antiguo, décorée entièrement de ses sculptures et de ses tableaux.

On rêve devant l'odyssée de ce Candiote formé à Venise pour fonder en Espagne une esthétique nouvelle. Mais ce génie désorbité, voilà le

vrai problème. On ne s'en tire pas par l' « insularité », par l'excentricité du Corse ou du Malouin, du Baléare ou de l'Anglais. Et il faudrait se rabattre sur ce que ses contemporains appellent sa « folie », si nous n'y reconnaissions plus justement encore les signes du « dégénéré ».

Ses portraits équivalent à une consultation. Du jeune élégant des débuts, fin, trop fin, inquiétant, jolis yeux, jolie bouche légèrement cruelle, au vieillard de la fin, ravagé, pelé, chauve, tête de vautour malade, les yeux morts, le masque liquéfié dans une hébétude sinistre, un spécialiste suivrait les phases d'une névrose. Il dirait le dégât produit dans l'organisme par l'abus d'une sensation (éther, opium, volupté d'art) parvenu à l'état de vice destructeur. En même temps, le signe morbide, l'air de famille singulier que le peintre prête à ses modèles, ce petit œil ardent, fébrile, qu'ils dardent sur vous, et qui est le sien, trahit le monomane, l'idée fixe. Le cas de Greco est un chapitre, le premier, de la pathologie de l'art.

Le fonds, en lui, c'est le byzantin, le décadent, le « fin de race », le vieux sang de sophiste, sophistiqué encore par vingt-cinq siècles d'arguties. Ajoutez, pour développer ce virus, le bouillon de culture vénitien, les miasmes des lagunes, le paludisme que Venise distille par tous les pores, sue par tous ses canaux : tout Greco est déjà latent chez Tintoret. Isolez le germe ainsi obtenu, exposez-le, pour l'irriter, sur un roc desséché, à la température d'un four ; ajoutez-y le sortilège de Tolède, l'espèce d'enchantement, de philtre ou de poison qui s'exhale encore pour nous de ces pierres calcinées, vrai nid de nécromants ; exaspérez les nerfs par un nouvel énervement, celui de la musique, dont l'artiste se faisait donner à table le vertige : et vous avez les éléments de ce délire lucide, de cette exaltation, de cette frénésie méthodique que Greco sut déterminer et cultiver en lui et qui, de ce métèque, de ce déliquescent, allaient faire l'initiateur de l'école espagnole.

L'Artiste. L'Enterrement du comte d'Orgaz (1584). — En effet, pour une machine mentale ainsi constituée, toute proche du détraquement, il est clair que toutes les parties positives de l'art, observation, science, vérité, cessent d'exister ou ne comptent plus ; et il n'y a plus d'important que le rendu subit et foudroyant de l'*impression*.

Cette disposition frappe déjà chez Tintoret. Transportez le même idéal, dans une nature moins saine et moins équilibrée, d'imagination plus pauvre, de nerfs à demi démontés et plus facilement excitables : vous

arrivez de proche en proche à une formule d'art dont le seul élément sera la tyrannie d'abord, bientôt l'énormité de la sensation.

Cela posé, tout s'engendre et s'enchaîne comme un théorème suit de ses prémisses. D'abord, la décomposition de la palette. Dès les premiers tableaux de Greco, les plus vénitiens, comme le somptueux *Expolio* de l'Escurial, l'*Assomption* de Chicago (1577), on note une vibration, une sonorité excessives, une prédominance du principe émotif, la tendance de la couleur à retentir pour elle-même et à ténoriser toute seule. Mais on ne va pas longtemps ainsi *rinforzando*, il faut bientôt mettre une sourdine. Et puis, la sensation suraiguë est aride. Elle tend à s'unifier, à dépouiller ce qui est divers, le multiple, le multicolore, pour se résumer en un faisceau et se darder d'un jet. Tintoret eût voulu ne plus peindre qu'en blanc et noir. Greco, sur son portrait de Séville, réduit sa palette à cinq tons : noir, blanc, vermillon, jaune et laque de garance. Il inaugure alors cette manière ascétique, cette gamme mortifiée et pâle, violacée et cadavérique, étonnamment conventionnelle, si elle ne résultait d'une façon de sentir aussi originale. En même temps, la forme se dissout. On observait dès le début un élancement des statures, des sveltesses exagérées, quelque chose de grêle et d'inquiet dans les corps et dans les visages, qui nous transporte à mille lieues des florissantes rondeurs de Titien, de Palma. Une humanité trop nerveuse y semblait tressaillir. L'anémie paraissait une distinction, protestait au nom de l'idéal contre les mollesses de la chair. Bientôt, tout s'amaigrit, s'étiole, s'exalte encore. Dans les explosions de sensibilité effrénées qui sont celles de l'artiste, toute forme précise craque, les contours s'abolissent, les proportions se dénaturent ; la langue halète et se disloque, les personnages se changent en exclamations, le tableau se compose de cris.

Alors, dans le demi-jour étrange et sépulcral, empli d'égarement, on aperçoit, par une déchirure subite, un monde pâle arraché de l'ombre par un éclair. La vision s'abat sur Greco comme une crise, une sorte de cataclysme. Rien de plus arbitraire et rien de plus fatal. Plus une figure d'aplomb, plus un bras emmanché, tout est de travers et de guingois, tout danse, vacille et fuit d'un mouvement hagard. De grandes larves rayant la nuit de taches livides. Des têtes extraordinairement petites, sur des corps convulsifs, avec des allongements ou des syncopes terribles. Nul n'a su donner à la vie cette apparence surnaturelle, cet air de cauchemar et de fantasmagorie. Jamais, à la réalité, à l'homme, au paysage, ne s'est plus hardiment substitué le droit d'une sensation déformante, véritable-

ment « monstrueuse », je veux dire incommensurable à celle du commun, et d'une vision plus délirante, plus hallucinatoire et apocalyptique.



Cliché Lacoste.

Le Greco. — Enterrement du comte Orgaz. (Eglise Santo Tomé, à Tolède, 1584.)

Voilà ce que signifient tant de pages inoubliables, le *Songe de Philippe II* (Escurial), ou la belle série religieuse du Prado.

Ce qu'un tel idéal suppose d'égotisme, de dépendance complète à l'égard du « Moi » de l'auteur, jurait moins qu'on ne pense avec le génie espagnol. Le public raffolait de ce style forcené. Greco est un *cultiste*, un « précieux », une espèce de Gongora en peinture. Le tort du précieux n'est qu'un souci trop vif de l'expression individuelle. En deux pas, le voilà hors nature. On veut des sensations exorbitantes, inouïes. On prend le bizarre pour le beau. Tout un côté de l'âme espagnole, celui que la platitude révolte, que toute concession indigne, qui périt plutôt que d'accepter une existence médiocre, le fond d'idéalisme qui n'abdique jamais au cœur de cette race, le « don quichottisme » qui souffle comme une tempête éternelle sur les âpres Castilles, trouve pour la première fois son peintre dans cet exotique.

C'est ce qui fait de Greco le portraitiste incomparable de l'Espagne de Philippe II. Par là, il ressemble à van Dyck. Il est curieux, mais explicable, que deux des plus rares images qu'on ait de sociétés éteintes, soient l'œuvre d'hôtes du dehors et de fils adoptifs. Ce fut un bonheur pour Greco que de vivre à Tolède. Cette ville entêtée, embossée sur son acropole, entre son alcazar et sa cathédrale, semblait déjà un monde à part, un volcan de la lune. Là, vivait à l'écart une petite noblesse provinciale, très pure, de mœurs intactes, obstinée dans sa folle chimère de chevalerie et de croisade. Tout ce cercle de revenants, hidalgos, médecins, chanoines, inquisiteurs, clercs, poètes, bacheliers, figures émaciées, sobres, fines, opiniâtres, ivres à jeun, gaies avec un air grave, toutes un grain de folie aux yeux, ce sang le plus pur du pays, sans Greco fût mort inconnu.

Un jour enfin, le portraitiste et le visionnaire unis, tempérés l'un par l'autre, collaborèrent à ce chef-d'œuvre, qui résume Greco et l'Espagne : l'*Enterrement du comte d'Orgaz* (1584. Egl. San Tomè). C'était un pieux Tolédan, mort au XIIIe siècle en odeur de sainteté. L'artiste représente la scène des obsèques au moment où, les cieux ouverts, on vit, en ornements sacerdotaux, le diacre saint Étienne et l'évêque saint Augustin descendre pour ensevelir ce serviteur de Dieu. Le mort, en habits de guerre, repose dans leurs bras. Ce noble *Requiem* se célèbre dans une sorte de plain-chant, d'une tonalité liturgique : un glas à deux notes, noir et argent. Tout est calme, solennel, grave. Des aubes, des surplis, des cierges aux mains des acolytes, la croix du prêtre qui donne l'absoute, le contraste de l'armure noire et des chasubles ecclésiastiques, le mélange familier des officiants surnaturels et de l'assistance terrestre, cette haie de faces mâles,

sérieuses, convaincues, sans nul étonnement, en fraises tuyautées, devant ce spectacle de mort et de résurrection, tout cela est sans prix. Au-dessus.



Cliché Lacoste.

Le Greco. — L'homme à l'épée. (Musée du Prado, Madrid.)

écartant les nappes des nuées, nagent de grands archanges aux longues ailes farouches. Toute une race, avec sa physionomie complète, dans sa vie matérielle et dans sa vie morale, respire dans cette page doublement historique.

L'influence de Greco. — Greco n'a pas formé d'élèves ; le dur Mayno (1569-1649), le sec Tristan (1586-1640), ne comptent pas.

Et pourtant, en un sens, cet artiste incomplet pose le but suprême. C'est à quelques égards le précurseur de Velazquez. Celui-ci admire chez Greco le premier manifeste de l' « impressionnisme ». Cette faculté de comprendre un sujet, une scène entière, comme un « tout » enveloppé dans une aperception subite, vivante et indécomposable, c'était la base d'une esthétique, le principe de l'art moderne par excellence. Sans doute, Greco procède surtout par soubresauts, par éruptions anarchiques de la sensibilité. Mais, dans ses pires excès, Velazquez distingua une merveilleuse discipline : l'austérité du style, la réduction à l'unité, à la simplicité de la vision instantanée. Du fait de l'ébranlement nerveux, naît en effet ce mode fulgurant de composition, cette géométrie enflammée, saisissante d'arabesque, qui s'empare des sens en coup de fouet. Du même choc nerveux, naît aussi cette couleur d'un timbre si spécial, aux blancs de cendre, aux noirs déteints, où tous les autres éléments n'entrent plus qu'à l'état de solutions altérées, de lilas, de lies-de-vin, de roses décolorés, de vapeurs violâtres, de verts étrangement moisis : gamme étonnamment souple, sensible, précieuse, œuvre (souvent morbide) d'un des plus raffinés harmonistes du monde. A travers mille incohérences et des barbouillages sans nom, ce peintre épileptique avait fait l'œuvre essentielle, il avait bien créé l'*école des sensations*.

Que lui manque-t-il cependant pour être le maître national ? Il lui manque le respect et l'amour de la vie. Il n'a cherché dans l'art que la satisfaction de son idéal personnel, l'expression passionnée de son individu. Chose curieuse ! Ce qui manque à cet art de sensations, c'est la substance, la matière de la sensation : c'est la réalité extérieure et objective. Faire rentrer la réalité dans la perception, telle était la première étape ; c'est celle des grands naturalistes. La seconde consistera à opérer sur cette matière, comme Greco faisait sur ses « états », et à spiritualiser la « perception » en « impression » : ce sera l'œuvre de Velazquez.

CHAPITRE II

LES GRANDS NATURALISTES

Le Midi : Valence, Séville. — L'Espagne est un contraste, un champ de bataille éternel. Au Nord, sécheresse, héroïsme, sensibilité contractée. Au midi, un torrent de sensualités (*Barrès*). Cette antithèse, saint Ignace et don Juan, don Quichotte et Sancho, les Castilles contre les Maures, c'est le duel incessant des Espagnes. Peut-être se livre-t-il encore dans chaque âme d'Espagnol. Mystiques, dramaturges, artistes, tout est là.

Le Nord, jusqu'à Goya, ne compte pas trois peintres importants. Son génie, peu plastique, tout ascétisme et discipline, ne sait que façonner des talents venus d'ailleurs. Après Greco, le demi-fou, ce sont des mercenaires, des Italiens surtout, Eugenio Caxés (1577-1642), Vicente Carducho (1578-1638), Nardi, les deux Rizi, fils ou frères de Florentins attachés à l'Escurial, qui font là ce que leurs pareils ont fait à Fontainebleau, des *Histoires d'Achille* et des *Exploits d'Agamemnon*, qui célèbrent la gloire du prince qui les paie (*Combat de Fleurus, Prise de Rheinfeld*, Madrid, 1634), et brossent entre temps de longues chroniques monastiques, comme les *Analecta* de l'ordre de Saint-Bruno, en cinquante-six scènes, œuvre de Carducho pour la chartreuse du Paular (Madrid, 1626-1630).

Le Midi, au contraire, avec ses étés de feu, ses indulgents hivers, ses jardins d'orangers, de magnolias, d'agaves, ses Edens encadrés de sierras de saphir et rafraîchis d'eaux vives, est un irrésistible conseiller de voluptés. Valence et sa *Huerta*, Grenade et sa *Vega*, sont les plus ravissants Paradis de l'histoire. Vers la fin du XVIe siècle, Séville était délicieuse. Deux fois l'an, l'or du Nouveau-Monde refluait dans le Guadalquivir. C'était un séjour d'amoureux, de poètes, de bohèmes charmants. La vie fut rarement plus gaie que sous les treilles de Triana. L'art devait naturellement fleurir de ces imaginations heureuses, un art pareil à elles, très jeune, en aucune façon moral, intellectuel, tout voisin de la sensa-

tion naïve et primitive, sauvage, prompt, caressant, cruel comme les jeux de l'enfant. Dès que les circonstances, le bien-être le permirent, dès que l'éducation technique fut terminée, l'éclosion se fit : nul printemps si rapide que sur ce terrain presque vierge. C'est sans doute qu'un tel art n'exigeait pas une longue élaboration d'idées. On va le voir se réaliser presque simultanément, avec quelques nuances, à Séville, à Valence. Mais la grandeur suprême ne sera réservée qu'à celui qui saura corriger Séville par Madrid, opérer la synthèse du Midi et du Nord. Toute l'Espagne aboutit en Velazquez et s'y dépasse.

Les précurseurs : Roelas, Herrera le vieux, Ribalta. — A Séville, après de jolies lueurs (Alejo Fernandès, Pedro Guadelupe), vite éteintes dans le maniérisme des Vargas et des Cespédès, la vie nationale, au début du XVII[e] siècle, se réveille. L'aurore se lève dans les œuvres du prêtre Juan de las Roëlas (1560 ?-1625), appelé *El Clerigo*.

On ne sait rien de lui avant la quarantaine. On présume qu'il a étudié à Venise. Mais son vrai charme, c'est d'avoir exprimé le premier ce caractère vainqueur de vie et de liberté, qui est la vocation du génie andalous. Son grand *Saint-Jacques* de 1609 (cathédrale de Séville), sur son glorieux cheval blanc, chargeant les Maures à Clavijo, culbute sans retour les bonzes de l'Ecole. Roëlas est déjà un grand peintre de sentiment. Son *Saint Isidore* mourant, sous un flot de rayons, sous une pluie de roses, son *Saint Herménégilde* défaillant en extase devant les cieux ouverts, au milieu de son peuple en prières, sont des scènes d'église profondément espagnoles : tout bon Andalou devait rêver une telle fin. Ce prêtre aimable et pur a déjà l'âme de Murillo.

Mais Roëlas est inconnu en dehors de Séville, et c'est Francisco Herrera, dit Herrera le Vieux (1576-1656), qui usurpe sa réputation. C'était un génie à bourrasques, bizarre, colérique, insociable, suspect (il eut une affaire de fausse monnaie) ; sa femme, sa fille, n'y tenant plus, se firent religieuses ; son fils s'enfuit en Italie, en emportant la caisse. Ces types tumultueux sont toujours populaires. Aussi les Espagnols tiennent-ils Herrera, comme les Flamands Van Noort, pour le créateur de leur style national. En réalité, ce bourru ajoute peu à son maître. Dans ses premiers tableaux, encore consciencieux, tels que le *Jugement dernier* (San Bernardo, Séville), célèbre comme étude de nus, il n'est guère qu'un disciple énergique de Roëlas. Mais bientôt l'énergie, la passion de la fougue et de la véhémence, dégénèrent en un style boursouflé et purement

décoratif. Son tableau le plus fameux, le *Saint Basile* du Louvre, au milieu d'un concile d'évêques, de moines, de docteurs, figures épiques, préhistoriques, est au fond plus impressionnant que sérieux. Tout est sacrifié à une furie de brosse, à une affectation de rudesse superficielle.



Cliché Lacoste.

Ribalta. — Saint Bruno. (Musée de Valence.)

Velazquez a eu son Veenius en Pacheco (1571-1664). C'est le dernier, et le meilleur, des italianisants. Mais le monument de sa vie n'est pas un tableau, c'est un livre, cet *Arte de la pintura* (Séville, 1649), qui est, pour éclairer l'âme du peintre espagnol, ce que le livre de Cennino est pour les Giottesques. D'ailleurs, ce théoricien poli, de belle éducation, de manières excellentes, eut le mérite rare de savoir deviner le génie le plus différent. L'art doit beaucoup à l'homme de cœur et de haute culture qui s'est fait un honneur de la paternité spirituelle de Velazquez.

A Valence, l'évolution est plus rapide encore. Cette terre est déjà une Libye, un brûlant Maroc d'aloès, de palmiers. Ici, nul intervalle de scolastiques, de raisonneurs. Même les imitateurs, les

pseudo-florentins, « hispanisent » indomptablement. Il faut voir, à Cuenca, quel terrible patois les Llaños, les Yañez font parler à leur maître, le divin Léonard (v. 1530). Mais c'est Francisco Ribalta (155?-1628) qui réussit le premier à rendre dans toute son énergie le tempérament du pays. En Italie, il s'amalgama tout de suite au mouvement d'esprits d'où allaient sortir les Carrache. Le flot portait à Corrège, à Parmesan, à Schidone : il le suivit ; ce Valencien se sent de plain-pied avec ces Lombards. Il cherche le modelé saillant, l' « effet » par l'éclairage. Le praticien est sans charme, fort d'aspect, un peu rude ; les idées sont parfois très belles. Le *Saint François d'Assise* est une chose admirable (Valence). Voyez encore, au Prado, l'*Ame bienheureuse* et l'*Ame en peine*, ce double infini, si étrange, de douleur, de béatitude : voilà déjà les éléments de ce tragique africain, à grands contrastes de jour et d'ombre, de sauvagerie et de tendresse, qui va faire les frais de l'art de Ribera.

Jusepe de Ribera (1588-1652). — Le premier Espagnol à renommée universelle naquit à Jativa, le pays des Borgia (12 janvier 1588). C'était un caractère éruptif et bilieux, d'une furieuse énergie : élève de Ribalta, il s'enfuit brusquement, à seize ou dix-huit ans et, seul, sur le pavé de Rome, mendie pour vivre, se fait laquais. Un tableau de Caravage le frappe d'admiration : il part d'enthousiasme à la recherche de l'auteur. Mais Caravage meurt (1609). Le jeune homme n'avait que vingt ans.

La période qui suit baigne dans une nuit profonde. On croit qu'il passa ce temps dans la Haute-Italie. On le retrouve à Naples, marié, en 1626. Quatre ans après, il est illustre. Il a quarante-deux ans. C'est un gentilhomme, menant grand train de valetaille, noble, fastueux, imprévoyant, au mieux avec les Vice-Rois, d'une piété exacte, hôte accompli pour tous les artistes de passage, très jaloux de son titre de chevalier du Christ et d'académicien romain. Tel il est déjà lorsque Velazquez le visite en 1629. Il conserva cette situation jusqu'à sa mort, survenue en 1652. Un malheur, l'enlèvement de sa fille par don Juan d'Autriche, assombrit la fin de ses jours ; mais son suicide est une fable.

En somme, c'est une grande vie d'artiste. Vingt ans, Ribera fut le maître le plus couru de l'Italie entière. Par lui l'art espagnol, jusqu'alors ignoré, un peu provincial, entre dans la circulation : à Naples, il devient un fait européen. Tel est l'immense service que rend à son pays ce transfuge, ce déraciné, de taille si exiguë, de passions si grandes, *Spagnoletto*, l' « Espagnolet ».

Son art. L'esthétique du martyre. — Le nom de Ribera est resté synonyme d'un art épouvantable de belluaire et de bourreau. En réalité, les témoignages contraires ne manquent pas dans son œuvre. Pas un de ses contemporains, fût-ce Rubens ou le Guide, n'a été plus sensible à un certain idéal de grâce corrégienne. Mais le fait est que Ribera ne recherche



Cliché Anderson.

Ribera. — Le martyre de saint Barthélemy. (Musée du Prado, 1630.)

pour elles-mêmes ni la laideur, ni la beauté; son art sous ces deux formes, n'est que l'expression de la plus magnifique vie nerveuse qui ait été vécue.

Ce besoin d'émotions qui est toute l'Espagne, c'était surtout Valence, la Numidie d'Europe, la patrie des *bandoleros*, engeance de sicaires toujours prêts à un mauvais coup. Toutes ces féroces ardeurs, ces goûts de Borgias, cet appétit de tauromachies, d'autodafés, ce démon de drame et de carnage, passions d'une humanité très vieille, très blasée (ou toute

neuve, enfantine), ayant soif de sensations fortes, voilà ce qui s'exprime, avec une verve sombre et un talent incomparable, dans l'œuvre de ce grand artiste.

Ce sérieux terrible dans la conception des choses distingue aussitôt Ribera de ses confrères bolonais. La grande affaire pour ceux-ci, c'est toujours l'art, le style ; le sentiment direct et violent de la vie, voilà tout Ribera. Moins vaste que Rubens, moins naturellement orateur, cette pauvreté de sa rhétorique nous est une garantie de sa sincérité. A cette crudité de la perception, ajoutez un pouvoir illimité de la rendre, la science d'un burineur et d'un anatomiste qui le cède à peine à Michel-Ange ; joignez-y une puissance d'exécution, une beauté de matières, cette *pastosità* où s'impriment, comme sur la cire du sculpteur, la trace des émotions du peintre, sa sympathie sans cesse émue pour tous les phénomènes et les accidents de la vie : on s'explique dès lors l'enthousiasme des contemporains.

De cette aptitude étonnante à comprendre la vie physique, tout se déduit sans peine : sujets, personnages, style, et jusqu'aux variations successives de ce style. D'abord, prédominance du nu : Ribera (liberté qu'il doit à l'Italie) fait seul exception sur ce point parmi les Espagnols. Secondement, préférence accordée aux types populaires, aux physionomies rugueuses et pittoresques, au gueux tanné, calleux, sordide, principalement au vieillard. Ces *Saint Jérôme* et ces *Saint Roch*, ce personnel d'anachorètes et de maigres fakirs qu'on voit à un moment donné monter sur les autels : tout ce drame d'une longue existence écrit dans les sillons, les rides, les crevasses d'une dure et raboteuse écorce ; tout cela exprimé dans la langue la plus savante, avec la précision d'un virtuose chirurgical, par un pinceau qui fouille et scrute, et se sert du soleil comme d'une espèce d'eau-forte, qui mord et fait des ombres noires, — ce grand « succès » du siècle est l'invention de Ribera. C'est lui qui trouva la formule, promise à une si large vogue, de ces demi-figures de philosophes et de cyniques, d'*Archimèdes* et de *Diogènes*, de *Pythagores* et d'*Héraclites*, sous les traits d'une racaille à mine patibulaire. C'est lui qui introduisit le goût des infirmités pathétiques (*Gambazo, le sculpteur aveugle*, Madrid, 1632), et celui des « curiosités » ou des « phénomènes » forains, tels que la *Femme à barbe* et le *Pied Bot* du Louvre. On reconnaît à tous ces degrés la même indifférence aux formes absolues du beau, la même conception courte et tragique de la vie.

Mais quel que soit le tragique de la consomption fatale, qu'est-ce auprès du massacre et de la destruction ? De la peinture du martyre,

l' « Espagnolet » s'est fait une horrible spécialité. Cette sombre poésie l'enivre. C'est *Saint Pierre* crucifié (Valence), *Saint André* lié sur son X (Pesth), le jeune *Saint Laurent* poussé sur le gril qu'on attise (Vatican), le vieillard *Saint Janvier* sortant de son four ardent (Naples, *Tesoro*), et les dix ou douze variantes de ses *Saint Barthélémy* (Barcelone, Gênes,



Cliché Alinari.

Ribera. — Sainte Agnès. (Musée de Dresde.)

Florence, Grenoble, etc.). La première en date, vient l'estampe de 1624 : tout le bras gauche écorché apparaît à vif, moins la main, qui est encore gantée de son épiderme; le reste de la peau pend en lanières que le bourreau, appliqué, le couteau entre les dents, achève de détacher du tranchant de la main. Le tableau de Madrid (1630) marque le paroxysme de ce tragique nègre : la victime, pendue par les poings à une poutre, est hissée par une poulie, comme un bœuf prêt à dépecer. Des drôles à

turbans souquent gaillardement les drisses. L'écorcheur soulève déjà une des jambes du martyr; sa casaque écarlate semble rire au soleil d'une joie de cannibale.

Même dans l'antiquité, ce dur génie ne veut voir que le côté inhumain : *Caton d'Utique* hurlant, écartant sa plaie à deux mains (Séville), et les supplices de la fable, *Sisyphe*, *Tantale* (perdus), *Ixion* sur sa roue, *Prométhée* dévoré (Madrid, 1632) : images infernales qui, dit-on, à les voir, faisaient avorter les femmes (*Sandrart*). C'est ce terrorisme artistique qui vaut à Ribera sa réputation sinistre. Mais ce tortionnaire éprouve la frénésie de vivre. Ses bacchanales, son *Silène ivre* (Naples), respirent le plus bestial bouillonnement de joie. Ribera est, au fond, une espèce de « néronien ». Toute son œuvre, à le bien prendre, doit être envisagée comme le programme d'une journée de l'amphithéâtre réglé par un entrepreneur de la décadence. Des « numéros » sensuels, comme son *Duel* ou son *Match de femmes* du Prado, y alternent avec des exhibitions cruelles, soit des « tableaux vivants » à sujets meurtriers, tels que *Vénus et Adonis* *Apollon et Marsyas* (Naples), soit des exécutions et des tortures toutes crues, comme les scènes de martyre énumérées plus haut. Ribera n'a rien de plus « latin » que cette tradition sanglante des jeux du cirque.

Les contrastes de Ribera. — Ces spectacles hideux dégagent, on le sait, une étrange volupté. Elle s'exhale chez Ribera dans toute une série d'œuvres parallèles aux premières. Ce contraste d'atrocités et de choses gracieuses, de réalités révoltantes et de rêves suaves, est la loi spéciale de cet esprit singulier.

Il y a, en effet, chez ce « néronien », un artiste épris d'une beauté mignonne et virginale, la beauté d'une très jeune fille en qui s'éveille à peine la femme. Ce type d'ingénue, d'une innocence à faire rêver, dont le cœur n'a jamais battu, ignorant tout de la vie des sens, offre au milieu de ces tueries une sorte d'attrait paradoxalement pur. C'est la petite sainte aux bras grêles et au doux ovale, aux larges yeux de jeune animal étonné, une nappe de cheveux roux inondant ses épaules, qui apparaîtra désormais comme l' « Eternel féminin » de l'école.

Et, comme par une sorte de méthode instinctive, on verrait alterner chez ce maître farouche une image brutale et une image tendre. Personne, dans un profil de femme, n'a su faire tenir plus d'italienne beauté, qu'il n'y en a dans le buste de songeuse accoudée, appelée la *Sibylle* (Madrid). Personne, dans un agenouillement, n'a mis plus d'abandon,

plus de ravissement que Ribera dans son *Extase de sainte Madeleine*. Mais le chef-d'œuvre, en ce genre, c'est la *Conception* de Salamanque (1635). La Vierge couronnée d'étoiles, dans l'immense manteau bleu que gonfle un souffle surnaturel, bondit, les pieds sur le croissant, au milieu d'un tourbillon d'anges, par delà le soleil : un élan surhumain l'emporte à travers les orages, tandis que, par une trouée de l'infini, apparaît Jéhovah. L'effroi se mêle à l'amour sur la face de l'Immaculée. Murillo semble vulgaire auprès de tant de grandeur.

Mais déjà, par plus d'un côté, Ribera touche à Murillo. Sa charmante *Sainte Agnès* de Dresde, avec son beau regard de pudeur immolée, garde encore quelque austérité. Mais le *Saint Antoine de Padoue* et le *Saint Stanislas Kotzka* tombent dans la dévotion de séminaire et la piété de sacristie. Comme Murillo, Ribera est un peintre de la Sainte-Famille. Toutes les mièvreries troublantes, qui montent des berceaux et des chastes alcôves, sont déjà au complet dans certaines de ses œuvres.

Seulement, chez lui, ces impressions sont toujours à corriger par leurs contraires. Elles n'existent qu'en fonction de leurs antagonistes. Ce système d'oppositions, ces « jets alternés » de douceur et de sauvagerie sont, dans cette âme implacable, la condition même de la sensibilité : c'est le régime émotif d'un homme qui a voulu obtenir de la vie, à chacun de ses instants, le maximum d'exaltation.

Le clair-obscur de Ribera. Dernières œuvres. Son génie. — Ce génie-là, on le connaît : c'est le génie de l'antithèse. Telle est encore la base du mode d'expression le plus constant du peintre, et la raison de son clair-obscur.

Clair-obscur très puissant, très neuf, et presque aussi original que celui de Rembrandt. Peu enveloppant, peu perméable, jamais très fin ni très intime, il ne transforme rien, ne dissout ni n'altère la couleur et la forme : le ton, chez Ribéra, conserve toute son activité, et rien ne lui est plus spécial que certaines notes surexcitées de pourpre furibonde. Mais, en ajoutant de l'ombre à l'ombre et de la saillie aux saillies, en plongeant tout le reste dans une nuit compacte, il semble dilater et épaissir autour des êtres une sorte d'obscure capacité tragique. La nuit, chez lui, est recéleuse d'angoisse et de passion. L'ombre, même en plein jour, a un aspect vulcanisé. Alors, sur ces teintes fortes, se détachent en silhouettes pâles, ciselées, consumées par une étrange ardeur, des figures douloureuses, tachant de lividités mystiques le lugubre asphalte des fonds. Peinture de

dramaturge qui, du blanc et du noir, fait jaillir une source inépuisable de contrastes, tout un contenu de violences et d'émotions pathétiques.

C'est par cette conception toute personnelle du clair-obscur que Ribera compte avant tout dans l'histoire de l'art. Ce fut comme une réédition du principe de Caravage, doté d'une puissance de drame qui en fit la fortune. Aujourd'hui même, la force effective d'un tel art n'est pas encore éteinte. Des maîtres comme Bonnat, Ribot, semblent n'avoir consulté que des œuvres de ce grand peintre.

Cependant, soit par lassitude, soit par l'apaisement de l'âge, l'artiste, en ses dernières années, se dégage de sa manière noire. Sa fougue se calme : ses idées se spiritualisent. La *Vision de Jacob* (Madrid, 1646) annonce cette éclaircie suprême. Les ténèbres s'évanouissent : une atmosphère d'argent circule dans la toile. Deux chefs-d'œuvre du Louvre résument le testament du maître. L'*Adoration des bergers* (1650) est une pastorale des Abruzzes, d'une rusticité puissante, dans un bain de lumière limpide. Jamais l'observateur n'a été plus précis, le praticien plus fort. Les parties de nature morte sont d'une vérité qu'aucun spécialiste moderne n'a surpassée. L'artiste comprend enfin la réalité pour elle-même, sans mélange de mélodrame ni de passion factice. Il se rapproche de la gamme nacrée, qui est la vraie tonalité des maîtres de chez lui. De l'idée de contraste, il s'élève à celle d'harmonie. Et sa dernière œuvre, le *Pied-bot* (1652), a quelque chose de l'impartialité olympienne de Velazquez.

Mais cette dernière évolution n'a qu'un intérêt biographique. Le rôle de Ribera est complet avant elle. Par sa position, comme chef de l'école napolitaine, il donne droit de cité dans l'art au génie espagnol. « De sa suite », ils en sont tous. A l'abri d'une autorité reconnue à Rome même, et qui leur servira de rempart contre le parti florentin de Madrid (les Nardi, les Caxès), Zurbaran, Velazquez deviennent maîtres d'agir : « l'Espagnolet » leur tend la charte d'indépendance. Son œuvre est le répertoire où ils puiseront tous. C'est l'honneur de Ribera qu'on le trouve, dans tous les genres, à la tête de l'école.

On peut même dire qu'il la dépasse. Pendant deux siècles, l' « Espagnolet » fut le seul maître de sa race célèbre hors d'Espagne. Et cela tient au fait de son « émigration ». Mais cette raison ne suffit pas. Il appartient, en quelque sorte à la peinture « européenne ». Plus encore que sur son pays, son action s'est exercée sur les écoles étrangères ; aucun style n'a suscité une telle légion d'imitateurs : et cela dure toujours. Il a créé une rhétorique qui est encore d'usage dans tous les ateliers. Il est moins

« Espagnol » en un mot, que « Latin » : comme ses compatriotes et ses aïeux de jadis, — comme Senèque et Lucain, qui étaient de Cordoue, et comme saint Augustin, qui était de Carthage, — et qui, dans une langue internationale, ont jeté les passions de leur race, le génie du pays où la vie a le plus de saveur.

Francisco Zurbaran (1598-1662). — S'il y a du cosmopolite dans l'art



Cliché Hanfstaengl.

Zurbaran. — Saint Bonaventure montrant à saint Thomas d'Aquin un crucifix (1629). (Musée de Berlin.)

de Ribera, nul, au contraire, n'est plus local que celui de Zurbaran. Toute l'Espagne catholique, l'Espagne des couvents et des cloîtres, revit dans sa peinture en traits inoubliables.

Zurbaran est une gloire récente. Son nom, avant 1838, était à peu près inconnu. C'est alors que s'ouvrit le musée espagnol, prêté au Louvre par Louis-Philippe. On y voyait ce *Moine en prières*, aujourd'hui à Londres, et qui, une tête de mort entre les mains, dans son froc rapiécé,

dans le jour souffrant de sa cellule, du fond de l'entonnoir plein d'ombre de sa cagoule, lève au ciel ses regards dilatés et sa face phtisique. C'était, dans une gamme triste, sévère jusqu'à l'austérité, sans nulle mise en scène, sans l'ombre d'un ornement, une apparition d'un autre âge et d'un autre monde. Du jour au lendemain, Zurbaran fut célèbre.

Sa vie est simple et sans histoire. C'était le fils de pauvres paysans de l'Estramadure. Il naquit, le 7 novembre 1598, à Fuente de Cantos, petit bourg montagnard, aux confins de l'Andalousie. On y conserve encore une *Immaculée Conception* d'une raideur enfantine et d'une laideur touchante, qu'il peignit âgé de dix-sept ans. Il entra ensuite à Séville dans l'atelier du bon prêtre Juan de las Roëlas. Ce fut toute son éducation; jamais il ne sortit d'Espagne et ne parut tenté de faire le voyage d'Italie. C'était un homme modeste, d'une grande simplicité de mœurs, très pieux et très droit. On voit, par une signature, qu'en 1633 il avait le titre de « peintre du roi ». En 1650, à l'instigation de Velazquez, il fut appelé à Madrid pour les travaux du Buen-Retiro. Mais il était moins à son aise à la cour que dans les églises. Sa dernière œuvre est un *Expolio* (Christ dépouillé de ses vêtements) dans l'humble paroisse de Jadraque, village perdu de l'Estramadure. On ignore le lieu exact et la date de sa mort (1662 ou 63). Une de ses filles prit le voile au couvent de la Mère de Dieu.

Son art. Réalisme et mysticisme. — L'œuvre de Zurbaran est exclusivement religieuse. Elle fut peinte tout entière pour des chartreuses, des carmels, des couvents, des églises. Il fallut un ordre du roi pour l'engager à entreprendre ses seules peintures profanes, les douze *Travaux d'Hercule* (Madrid, 1650), ouvrage malheureux, qu'il n'acheva même pas. Même comme portraitiste, il ne veut pour modèles que des moines. Il n'est pas seulement ecclésiastique, il est proprement monacal. Sa peinture a endossé le cilice et ceint la corde. Elle est pour lui bien moins un art qu'une œuvre pie, un moyen de sanctification.

Il suit de là que les trois quarts de son œuvre, depuis le retable de *Saint-Pierre* à Séville (1624) jusqu'à la *Conception* de Pesth (1661), ont pour objet de peindre la vie surnaturelle. Or, Zurbaran est peut-être le cerveau le plus strictement « objectif » qui ait jamais été. On a dit qu'il semblait avoir résolu de se passer entièrement d'imagination : et ce parti pris, ou plutôt cette incapacité absolue d'inventer, ressemble en effet à une gageure. Est-il vrai que son maître Roëlas le mit, pour tout ensei-

gnement, au régime de la nature morte ? Le fait est que Zurbaran n'a,



Cliché Hanfstaengl.

Zurbaran. — Moine agenouillé en prières. (National Gallery, Londres.)

de sa vie, compris son art d'autre façon. Tout ce qui est du monde réel,

tout ce qui « pose », habits, étoffes, n'a jamais été reproduit d'une manière plus parfaite que par cette main imperturbable.

Seulement, à la différence des Hollandais, Zurbaran n'est nullement « bourgeois » : il ne l'est ni par les sujets ni par l'inspiration. Il n'est pas davantage « intime ». C'est la peinture la moins sensuelle qu'on connaisse, celle d'où la joie semble le plus complètement exclue. Personne n'a mieux réalisé le détachement de l'artiste à l'égard de son œuvre, et plus radicalement coupé le « cordon ombilical ».

Telles sont les dispositions que Zurbaran apporte à la peinture mystique. L'effet est on ne peut plus curieux. « Ce que l'œil n'a point vu, ce que l'oreille n'a point ouï », ce qui passe les sens et la nature de l'homme, c'est ce qui va être exprimé dans la langue du matérialisme le plus intransigeant. Pas de peinture où manque davantage l'idée de l'infini. La *Vision du Bienheureux Alonzo Rodriguez* (Acad. S. Fernando, 1631) en est un exemple frappant. Dans la nef d'une église, Jésus-Christ et la Vierge siègent sur un nuage en forme de plateau. A droite, sur un nuage séparé, un ange en chemise de lin pince de la guitare. On reconnaît sans peine le « truc » final d'un *aùto*, lorsque le plafond s'ouvre, et que les acteurs célestes s'abaissent par une machine suspendue aux cintres par des cordes. Ce n'est pas tout. Le Christ et sa divine Mère, tenant chacun leur cœur sacré entre les doigts, comme un petit soufflet d'odeurs, en dirigent un double jet sur la soutane du bienheureux, à la place des mamelles. Que dire de cet excès de réalisme dévôt ?

Oui, Zurbaran étonne notre idée du mystère. Nous voulons dans le merveilleux plus de place pour le rêve. Mais le surnaturel, pour ces âmes croyantes, était la plus vivante, la plus sûre des réalités. Zurbaran en face du miracle, vit dans l'ingénuité, la candeur de l'enfance. Même absence de critique, même besoin de précision. Il est dans le simple état d'esprit des inventeurs de mythes. Ce fils de paysan, intact, élevé par des moines pieux, à mille lieues de l'humanisme, se fait de l'idéal une conception toute rustique. Il voit dans l'église de son village la crèche de Noël avec ses moutons, ses bergers, le petit enfant de cire rayonnant sur la paille, le casque de carton doré du mage noir, la barbe blanche et la couronne du mage d'Orient : et c'est sous cette forme naïve qu'il représentera l'*Adoration des bergers* et la scène de l'*Epiphanie* (Grenoble). Le théâtre, les processions (qui attirent toujours la foule à la Semaine Sainte de Séville), les Vierges en chapes triangulaires qu'on promène sur des brancards, les marionnettes sacrées dont parle *Don Quichotte*, voilà la

source de son « merveilleux ». C'est celui du peuple ignorant et créateur d'images. Le cas du petit pâtre andalou est un document humain du premier intérêt. Il présente, réuni au génie plastique le plus puissant, la simplicité de l'enfant de chœur, et la naïveté d'un « primitif » du XIIe siècle, avec la maturité de style de Caravage.

Grâce à ce privilège unique, Zurbaran est le plus « épique » des



Cliché Hanfstaengl.

Zurbaran. — Vision de saint Pierre Nolasque. (Musée du Prado.)

peintres espagnols. Dans ses grandes séries, comme les treize tableaux de la *Vie de saint Jérôme*, au couvent de Guadelupe (1627), il retrouve le sentiment héroïque de la solitude qui anime la *Vie des Pères du désert*. Seul des grands maîtres de l'école, il aime ces longs sujets qui se développent sous forme d'« histoires ». Histoires monastiques, faites pour des murs de cloîtres, la *Vie de saint Pierre Nolasque* (Madrid, Séville), la *Vie de saint Bonaventure* (Paris, Berlin et Dresde). Ce sont ses plus étonnantes œuvres. Les deux tableaux du Louvre sont des pages à portraits qui, pour le nombre et le prix des physionomies, rappellent l'*Enterrement*

du comte d'Orgaz et les *Lances*. Dans la *Vision de saint Pierre Nolasque*, le réalisme confine à l'hallucination. Le choc est si violent, qu'il laisse une impression d'accablement et de courbature.

Et, à force de naïveté, le petit paysan de Fuente de Cantos est encore le plus vrai poète de la peinture espagnole. Il est poète, par l'exquise valeur des colorations, et par la familiarité charmante du motif, dans ce *Miracle de saint Hugues* (Séville), qui rappelle les plus jolies pages de la *Légende dorée*. Il l'est dans ces portraits de moines, chartreux ou pères de la Merci (Acad. S. Fernando), images pures et sculpturales de vies claustrales et blanches, passées aux pieds des saints autels. Il l'est dans ces figures de saintes, Inès, Casilda, Eulalie (Séville, Madrid, Strasbourg, Montpellier, etc.), beautés patriciennes, hautaines et pincées, princesses et Précieuses de la cour du Paradis, qui passent, en robes d'infantes, coquettes et énigmatiques, comme des héroïnes de Rojas et de Calderon. Toute la religion nationale, sans les atrocités de Ribera, et avant les fadeurs sentimentales de Murillo, s'exhale chez ce maître encore trop peu connu. Le trait le plus original de la race, l'ascétisme, le dédain des choses terrestres, un vif sentiment du néant, joint au goût du réel et à l'absence complète d'imagination créatrice, c'est, en un sens, tout le problème de la peinture espagnole : et voilà pourquoi on a pu dire de Zurbaran qu'il est « toute l'Espagne ».

RÉSUMÉ. — On a le droit de négliger les élèves de Zurbaran, Barnabé de Ayala ou les frères Polancos.

Dans ces quarante-cinq ans, qui s'étendent des *Funérailles du comte d'Orgaz* (1584) à la *Vision de saint Pierre Nolasque* (1629) ou au *Martyre de saint Barthélemy* (1630), l'école espagnole a achevé de se constituer. De l'hyper-lyrisme de Greco, elle est revenue patiemment vers le naturalisme. On ne sera jamais plus « Espagnol » que Zurbaran. Et, jusqu'à cette date d'environ 1630, Velazquez, dans sa période d'apprentissage, n'est guère qu'un Ribera ou un Zurbaran supérieurs : on s'en aperçoit à la difficulté d'attribution de certains ouvrages ; on hésite entre les trois maîtres. Mais c'est ce qui demain deviendra impossible : à compter de cet instant, le génie de Velazquez prend une insurpassable avance. Cet art, si lentement « nationalisé », restait à lui donner une valeur universelle. C'est ce que va faire Velazquez, en combinant avec le naturalisme indigène, l'« impressionnisme » de Greco.

CHAPITRE III

VELAZQUEZ (1599-1660).

L'HOMME. — Don Diego Rodriguez de Silva y Velazquez naquit à Séville le 5 juin 1599. Les Rodriguez de Silva étaient une famille de noblesse portugaise, devenue espagnole. Velazquez, suivant la coutume, prit le nom de sa mère.

Sa vie est un modèle de simplicité élégante. Il reçoit au collège une bonne culture libérale. A treize ans, le voilà dans l'atelier de Herrera ; l'année suivante, chez Pacheco. On sait quel était cet homme rare, érudit, poète, critique, artiste médiocre et amateur exquis. Sa maison était le rendez-vous des beaux esprits de Séville ; un peu plus tôt, ç'avait été le cercle de Cervantès. C'est dans ce cénacle charmant, la compagnie la plus distinguée de l'Espagne, que grandit le jeune Velazquez. Bientôt un lien plus tendre l'y rattacha encore. Pacheco avait une fille, il la donna à Don Diego.

Sur ces entrefaites, le roi Philippe III mourut. Son fils lui succéda. Le nouveau favori, Olivarès, était de Séville : c'était de l'avancement pour toute l'Andalousie. Un premier voyage à Madrid échoua. Le second essai fut plus heureux. Le jeune provincial réussit à faire, dans la cour du palais, le portrait du roi à cheval. Un mois plus tard, il est promu peintre du roi (1624).

De ce jour, en dépit de cabales impuissantes, sa fortune ne cesse de grandir. Huissier de la chambre en 1627, officier de la garde-robe en 1634, valet de chambre en 1643, *aposentador* ou grand maréchal du palais en 1652, chevalier de Saint-Jacques en 1659, — ni arrêt, ni éclipse dans sa constante faveur. L'art d'ailleurs, dans cette vie de cour, ne joue qu'un rôle fort secondaire. Les charges du palais, surtout celle d'*aposentador*, n'étaient nullement des sinécures. Dans cette existence de fonctionnaire, stagnante et occupée, esclave d'une foule d'importantes

minuties, aucun événement. Tous les jours se ressemblent. Deux fois seulement, en quarante ans, une échappée de liberté coupe cette série de contraintes monotones : les deux voyages d'Italie, qui jettent dans cette histoire, à vingt ans d'intervalle (1629-1649), une bouffée d'air et de vacances.

On plaint l'artiste de sa dépendance : c'est le plaindre de ce qu'il n'a pas souffert. Toutes ces distinctions, il les avait briguées. Il faut se le représenter, en dehors du service, menant la vie privée dans son logement de l'Alcazar, parmi le peuple d'officiers et de bureaucrates employés au palais. Il marie sa fille, il voit naître ses six petits-enfants. Tous les jours, le roi passe une heure ou deux avec son peintre, et tel est l'ornement secret de cette existence. Il faut se replacer dans l'état d'esprit monarchique, pour comprendre ce que faisait d'un homme l'intimité du prince. On aimait le roi comme une maîtresse. Songez à Racine, mort d'avoir déplu à Louis XIV, vous aurez une idée du vrai bonheur de Velazquez. L'affection de Philippe IV, ce fut le roman de sa vie.

Il faut l'avouer, ce grand peintre est un peintre officiel. Son art est essentiellement impersonnel. Par là, il est aux antipodes de Rembrandt. Je disais qu'on ne trouve pas de mystères dans sa vie : je suis tenté de me reprendre. Que savons-nous, en somme, de ce silencieux et discret personnage ? Que nous apprend sur lui son œuvre ? Mieux encore : ce prodigieux artiste aime-t-il réellement son art ? Son œuvre presque entière est une œuvre de commande. Il n'est aucunement tourmenté de produire. Son bagage est très mince, — cent numéros à peine, et pourtant sa facilité est merveilleuse. Même indifférence à l'égard des sujets de sa peinture. Il peint avec la même impassibilité le long corps sinueux et charmant de sa *Vénus*, et le ricanement de l'*Idiot de Coria*. Enfin, nul attachement, nul amour-propre professionnel. Il est l'homme qui n'a pas d' « enseigne ». Lorsqu'il sollicita l'habit de Santiago, il eut à faire la preuve qu'il ne « travaillait » pas.

C'était un Andalou de manières gracieuses et de naturel indolent. Mais il pouvait secouer subitement son apathie, et alors étincelait de vivacité et de ressources. En 1660, il fut, à l'occasion de la paix des Pyrénées, chargé de tous les préparatifs des noces de l'Infante. Tout le poids de ces fêtes célèbres tomba sur l'*aposentador*. Il fut le fourrier du voyage à l'aller et au retour. Il rentra surmené, s'alita, et doucement s'éteignit le 6 août dans sa soixante et unième année.

C'est un des hauts esprits de l'art, un des princes de l'intelligence.

Il domine l'Espagne et le siècle. Par un privilège admirable, il échappe aux limites d'école. Dans cette peinture dévote, seul il est entièrement laïc. Dans un art tragique ou douceâtre, souvent trouble, et qui parle surtout au sentiment, seul il n'a peint ni drame ni scène attendrissante, et conserve la paix supérieure du génie.

Il est l'exemple unique d'un grand peintre, qui jamais n'a rien imaginé. Et toutefois, ce n'est pas aux portraitistes, à Holbein ou à van Dyck, qu'on songe à le comparer ; il n'a de pairs que parmi les cinq ou six grands noms de la peinture, et on peut se demander s'il n'est pas le plus grand.

Velazquez est celui qui voit. Il voit comme personne avant ou après lui. Il ne cherche jamais à être original. Nul ne prétend moins imposer une vision des choses. Pourtant, l'individu est un des plus puissants qui aient été jamais. Au milieu des « grandeurs de chair », dans le monde du formalisme le plus invraisemblable, il parle le langage absolu de la vérité. Du sein d'une convention ultra-artificielle, il promène sur l'univers un coup d'œil vaste et simple, sans complaisance et sans colère, qui embrasse l'échelle des êtres, le roi et le gueux, l'homme et la bête, le beau et le laid, la vie entière, avec la souveraine indifférence de la Nature. Elle crée, et il voit. Il est comme un miroir au centre des phénomènes. Sur la cause et la fin des choses, sur leur sens, leur portée morale, ne lui en demandez pas plus qu'il n'y en a sur le miroir. Il n'explique ni ne rêve, il observe et il peint. Sur ses propres émotions, ses idées, sa personne, c'est la plus élégante réserve et tout l'effacement exquis du gentilhomme. Et je ne sais rien de plus émouvant que ce nihilisme respectueux, cette forme de suicide sans gestes et sans phrases, de l'homme qui regarde ce monde d'apparences, sans que nulle passion ne trouble et que nulle ombre ne ternisse la lucidité merveilleuse et la majesté de ce regard.

Les études de Velazquez. — Nul n'est entré dans l'art avec des vues plus nettes et un programme plus radical.

Il part, comme Zurbaran, de la nature morte, des *bodegones*, comme on disait. Il est curieux de voir ce portraitiste souverain débuter platement par ce réalisme culinaire, par des portraits d'oignons, de jambons, de calebasses. Mais Rembrandt et Chardin ont débuté ainsi et préféré à tout ce système de leçons de choses. Seulement, Rembrandt noie de clair-obscur ses *Changeurs* et ses *Peseurs d'or*, et ce clair-obscur se remplit d'intentions secrètes. Rien de tel dans les *bodegones* de Velazquez. Il ne cherche qu'à voir et à rendre ce qui est.

C'est dans les collections anglaises que se trouvent aujourd'hui la plupart de ces essais. Peu à peu, on y voit apparaître des figures. Ce sont des types populaires, l'*Aguador de Séville*, la *Vieille à l'Omelette*, ou des scènes de genre à peine déguisées, comme le *Jésus chez Lazare*, qui n'est de son vrai nom qu'un intérieur d'auberge. Impossible de rêver débuts plus prosaïques. Velasquez est contemporain de *Guzman d'Alfarache*. Il a appris à lire dans *Don Quichotte*, la *Justine*, *Marcos de Obregon* : cela se sent. Il est d'un siècle désabusé et qui, las d'héroïsme, s'en distrait par la parodie, les aventures de *picaros* et les farces de *posadas*.

C'est que le réalisme est une méthode d'affranchissement. Et rien n'est édifiant comme le spectacle de cette jeune force qui, de peur d'être dupe de la fausse poésie, renchérit sur le terre à terre : qui avance pas à pas, prudemment, par étapes, procédant du simple au complexe, des objets aux figures et des figures aux groupes, et partant des difficultés vaincues pour résoudre de nouveaux problèmes ; et rien n'est beau, dans ces sujets destitués de grâce, comme l'énergie dépensée par le peintre pour appréhender son objet et se l'approprier. Il en résulte naturellement une impitoyable sécheresse. Nul sacrifice, nulle entente des demi-mots et des synthèses. Lorsqu'on sait avec quel art magique et consommé s'exprimera un jour le peintre des *Ménines*, ce qu'il indiquera d'une touche négligée et irremplaçable, flottante et décisive, on admire ce point de départ, cette peinture aiguë, revêche, prodigue de vigueurs et d'accents, heurtée et martelée, sans charme et sans nuances. Tout est sur le même plan, et comme conglutiné dans une espèce de béton, fait d'un agglomérat de traits également forts.

Mêmes qualités et mêmes défauts dans ses premiers tableaux, l'*Adoration des Mages* (Madrid, 1619) et l'*Adoration des bergers* (Londres), une toile que la critique moderne a transportée, sans preuve, au catalogue de Zurbaran.

Velazquez a vingt ans. Il est de force à tenir tête à qui que ce soit du pays. Son beau-père lui procure des commandes à la cathédrale. Va-t-il en rester là ? Que fût-il devenu, s'il fût demeuré à Séville ? Vous le figurez-vous continuant à peindre, *ex æquo* avec Zurbaran, pour les églises de sa province, des *Immaculées conceptions* et des *Chasubles de Saint-Ildefonse ?* C'est alors que trois événements arrivés coup sur coup, l'installation à la cour, la connaissance de Rubens et le voyage d'Italie, l'extraient de son « milieu », élargissent ses idées et enrichissent son réalisme de toute une culture nouvelle.

L'Italie. Des Borrachos aux Lances (1629-1639). — A la cour, d'abord, il échappe décidément à la peinture dévote. A l'Escurial, à l'Alcazar, il admire les prodigieux Titiens, les *Bacchanales,* la *Danaé.* Là-dessus



Cliché Braun et Cie.

Velasquez. — Le porteur d'eau. (Collection du duc de Wellington, 1618.)

arrive Rubens, le grand Pan de la peinture, avec son immense cortège de dieux et de héros, sa troupe bondissante de faunes et de satyres, et ses nymphes lascives et ses grasses sirènes, pareil à un de ces dieux du Nord, joyeux et ruisselants de fécondité irrésistible. Puis il part au bout de huit mois, laissant derrière soi plus de peinture que lui, Velazquez, n'en

a fait encore dans toute sa vie ; et surtout, laissant Velazquez agité de pressentiments et de curiosités nouvelles, impatient de changer d'air et jaloux d'être un maître. En octobre 1629, il part pour l'Italie. Il étudie à Venise, passe une année à Rome et revient par Naples, au bout de deux ans, rapportant de son voyage ce qui est pour toute âme bien née le fruit du contact avec l'antiquité et la Renaissance vues chez elles : l'idée ou la notion de l' « art ».

C'est ce qui manquait le plus à l'école espagnole. L'art n'y est jamais qu'un moyen, non une « fin » ; il y est toujours au service de quelque chose, partant diminué de la plus large part de son initiative. Voilà peut-être en quoi Velazquez, dès ses premières œuvres, s'écarte le plus fortement de ses contemporains. A quoi « servent » l'*Aguador* ou les *bodegones ?* Mais c'est ce qui devient évident à regarder les œuvres suivantes, faites à Madrid près de Rubens ou à Rome non loin du Guide : et, à l'intention générale de « représenter la vie », s'ajoute désormais celle de le faire avec beauté.

Il y a de grandes différences entre les œuvres dont je parle (les *Borrachos* ou les *Buveurs*, 1629 ; la *Forge de Vulcain* et la *Tunique de Joseph*, 1630), mais elles n'en forment pas moins un groupe inséparable. Ce sont les premières tentatives faites par un Espagnol pour exprimer la vie en toute liberté, sous la catégorie de l'art. Qu'on ne dise pas que les *Borrachos*, avec leur côté « peuple » et leur goût de terroir, n'ont rien à démêler avec l'esprit classique. Quoi de plus païen qu'une vendange ? Et quoi de plus « bachique » que ce couronnement burlesque d'un goujat, au milieu de truands et de valets de ferme, par ce jeune gars blanc et nu, à l'air fille, au front ceint d'un diadème extravagant de pampres ? Il y a là une collection de trognes cuites et tannées, des rires blancs déchirant brusquement des faces dures, un musée de « Tune » conçu avec le dilettantisme d'un Manet ou d'un Zuloaga. Chaque tête est exécutée comme à l'emporte-pièce, et s'incruste dans le tableau à la manière des mosaïques. Mais quels morceaux ! Et dans l'ensemble, quelle sourde et âcre sensualité ! Une pareille œuvre en Espagne était une révolution. C'était, dans ce pays de moines, le premier manifeste de l'indépendance de l'art.

Nulle part on ne saisit mieux l'originalité de Velazquez que dans ses rares tableaux pieux de cette époque. « Pieux » est presque une impropriété, tant la dévotion y paraît étrangère. Le *Christ* du Prado (une merveille) est à cet égard on ne peut plus significatif. Et avec la même liberté, la même souveraine aisance, sans préparation comme sans trace d'effort,

Velazquez dans les *Lances* (Madrid, 1636) aborde la grande peinture d'histoire.

On connaît la donnée, la reddition de Breda en 1625, et le moment



Cliché Société Photogr

Velazquez. — Les buveurs. (Musée du Prado, 1629.)

choisi, la remise des clefs de la place au vainqueur. Tout est dit sur cette toile archi-célèbre. Tout le monde a dans la mémoire ces deux troupes qui s'abordent, si nettement définies dans leur costume et dans leur race, généraux en tête, Nassau et ses hallebardiers, Spinola et le

piquet de lances qui a donné son nom à l'œuvre. Comme galerie de portraits, Leganès, Anhalt, Medina, il n'y a rien de supérieur à cette page militaire. Comme clarté d'exposition et facilité de récit, on n'a jamais fait mieux que ce morceau de chronique. Pour l'élégance du groupe central, l'exquise dignité du sentiment et du motif, le morceau a toujours passé pour le modèle du genre : c'est le type accompli de la courtoisie espagnole.

Avec quelques nuances, c'est à peu près le même problème que Rembrandt, vers la même époque, attaquait dans la *Ronde*. Si l'on compare les deux œuvres, si l'on récapitule les innombrables malentendus auxquels a donné lieu celle du grand Leydois ; si l'on songe à la somme d'intentions et de recherches, à l'accumulation d'effets et d'artifices qui en compromettent le sens, on sera étonné, moins encore de la réussite de Velazquez, que de l'inimitable aisance de la réussite. Ce n'est qu'au second regard qu'on aperçoit ce qu'il entre d' « art » dans cette composition immense : art d'agencement pour équilibrer ces grandes masses, symétrie ingénieuse des deux chevaux qui bornent si pittoresquement les groupes, et rompent, comme par hasard, la monotonie de la scène ; prodigieuse arabesque de la haie de piques légendaire que traverse si à propos la diagonale piquante du drapeau blanc écartelé d'azur. Ajoutez à cela la solennité de l'action, sa portée nationale ; ajoutez l'immense perspective des campagnes bleuâtres, le panorama infini de polders et de plaines, avec son horizon levé très haut dans la toile, pareil à une tenture devant laquelle les choses se déroulent comme l' « histoire » d'une tapisserie chevaleresque, sous une nappe de lumière, dans une symphonie d'argent et de saphir : c'est ce qui fait des *Lances*, en dehors de leur signification patriotique et populaire, un des plus somptueux chefs-d'œuvre décoratifs et « vénitiens ».

Et cependant, avec leur éclatante beauté, les *Lances* valent-elles cette bizarre, inquiétante *Ronde ?* Le peintre de ces trois ou quatre ouvrages serait toujours une exception dans l'école espagnole. Il en serait le plus grand et même l'unique « artiste », le seul qui ait compris son art comme « art », qui en ait fait le tour et en possède toutes les ressources. Serait-il pourtant tout ce qu'il est, serait-il Velazquez ? Mais vingt ans le séparent encore de sa formule suprême, et c'est de ses portraits qu'il va la dégager.

Les portraits de Velazquez. — On connaît son mot, à Madrid, aux Italiens qui lui reprochaient de ne savoir peindre que des têtes. « C'est

bien de l'honneur qu'ils me font. Moi, je ne sache personne capable d'en faire autant ».



Cliché Moreno.

Velazquez. — Portrait équestre du Prince Balthazar-Charles. (Vers 1636.)
(Musée du Prado.)

C'était très spirituel, plus spirituel que convaincant. « Peintre de têtes », en effet, c'est ce que Velazquez fut un peu toute sa vie : portraits, les *Borrachos;* portraits encore, les *Lances.* Et la force de ces por-

traits pris individuellement ne va pas sans nuire quelquefois à la cohésion de l'ensemble. Autrement dit, le talent du portraitiste, chez Velazquez, est à la fois la base et l'écueil de son art. Des *bodegones* aux *Ménines*, tout son progrès consiste à subordonner le détail. D'autre part, il n'a peint régulièrement que des portraits, et c'est ce qui en rend l'étude si précieuse pour son histoire.

Leur premier caractère, c'est que les modèles en sont presque toujours les mêmes. A ne prendre, par exemple, que la vingtaine de portraits qui nous restent de Philippe IV, depuis le buste en cuirasse d'argent et en écharpe rose datant de 1624, jusqu'au masque glacial des environs de 1660, on aurait déjà une galerie qui suffirait à distinguer l'auteur de tous les portraitistes. Comme monographie humaine, c'est unique. Joignez à ces portraits du roi, ceux de ses femmes, de ses frères, de sa sœur la reine de Hongrie, de ses filles et de ses fils : c'est la vie entière d'une race ou d'une espèce sociale qui ressuscite devant nous, en même temps qu'on assiste aux changements parallèles de la manière de l'artiste, — si bien qu'on a devant soi l'amalgame de deux existences, celle du peintre et celle des modèles, et qu'au bout d'une heure passée dans leur société, on a l'impression de les avoir connus vivants.

Par quels procédés est produite cette impression singulière ? Ce qui frappe d'abord, c'est leur simplicité. Tout autre art, auprès de celui-là, semble conventionnel. Il va sans dire que le costume, habit de ville ou de gala, semble décrit par un spécialiste. La couleur est la couleur vraie, sans mélange inutile d'ombre et de clair-obscur. Les ressemblances sont cruelles. Le Pape se sentira gêné devant la sienne. Devant ce dédain d'embellir, de pallier ou de surfaire, on arrive à ne plus trouver partout ailleurs que charlatanisme indiscret et parade vulgaire.

Mais tous ces mérites éminents de vérité, de caractère et de sobriété ne sont que le fonds excellent du génie de Velazquez. Il lui reste à créer sa langue personnelle.

En 1633, Olivarès fit don au roi d'un pavillon de chasse aux portes de Madrid, le Buen-Retiro. Velazquez fut chargé de l'orner. Il venait d'entreprendre pour un cadre analogue, à la Torre de la Parada, le triple portrait du roi, du cardinal-infant et de Don Balthazar Carlos âgé de six ans, tous trois en costume de chasse, avec leurs fusils et leurs chiens. C'était une chose sans précédent : décorer avec des portraits, et, étant données trois figures, en trois tableaux, à pied, en habits incolores, d'un ton de bistre ou de chamois, sans geste, — produire avec cela une impres-

sion décorative. Comme résultat, c'est merveilleux. Ici Velazquez a donné la première de ses « harmonies ».

C'est ce qui est plus frappant encore dans la suite des portraits équestres exécutés pour le salon *de los Reynos* au Buen-Retiro. Même souci des relations, mais cette fois dans un ensemble plus vaste et plus com-



Cliché Société Photogr.

Velazquez. — Les Lances ou la reddition de Breda. (Musée du Prado, vers 1636.)

plexe; même observation des rapports, mais l'orchestre est plus riche, l'instrumentation plus fleurie. C'est la gamme bleu et argent, le luxe vénitien des *Lances*, peintes à la même époque et pour la même destination. Mais les portraits sont bien supérieurs au tableau. Velazquez a laissé des œuvres plus extraordinaires que le *D. Balthazar Carlos à cheval :* il n'a rien fait de plus triomphant ni de plus accompli. La peinture est un enchantement. L'adorable petit cavalier, irréprochablement en selle sur son vif poney andalou, ce temps de galop matinal dans la lumière nacrée, la beauté du motif, le lustre et le chatoiement limpides du morceau,

et enfin l'aristocratie pur-sang de ces deux êtres, le cheval et l'enfant, et ce qu'ils exhalent à eux deux de joie rapide et de jeune ivresse, font de cette page sans rivale le plus délicieux *allegro* de la peinture. Lorsqu'on pouvait voir, dans un même salon, six portraits à la fois, construits sur le même thème coloré et sur les mêmes données équestres, ce devait être incomparable, cette vision de carrousel.

C'est ici la première « série » de Velazquez, au sens très moderne qu'a ce mot chez Whistler ou chez Claude Monet : la représentation de la réalité, si parfaite qu'elle soit, n'y est plus l'objet principal ; l'essentiel est l'impression d' « art » que le peintre en dégage, et qu'il module à la façon du musicien développant une suite d'accords.

Tout le monde a remarqué l'évolution qui s'accomplit aux environs de 1650 dans le style du maître, et ce que l'on appelle sa « manière abrégée ». On a dit que sa charge d'*aposentador* en était la cause première, et qu'il n'avait plus le temps de s'y prendre autrement. La vérité est qu'il s'agit d'une volonté et d'un système. Ce qui est le propre du style, cet art des éliminations et des savantes ellipses, ce que les Italiens demandent à la ligne, les Hollandais au clair-obscur, Velazquez l'obtient par un mode de diction absolument nouveau. On dirait qu'il copie, et tout ce qu'il peint, il l'invente. Ou plutôt, le monde qu'il exprime n'a d'existence qu'en lui. C'est le monde intérieur, celui de ses sensations, dont il projette sur la toile le tableau à la fois réel et idéal. Il a l'air de nous montrer les choses, et il ne montre que sa « vision ».

Et c'est ainsi que Velazquez peut, avec le visage (on est tenté d'écrire, la trogne) d'un cuistre fourbe et vil, composer cette incomparable « symphonie pourpre » qu'est le portrait d'*Innocent X* (Rome, pal. Doria). C'est ainsi qu'il a pu, sans nous faire frémir, sur une collection de bonshommes hideux et sur le ramassis de larves qui étaient le luxe abominable de ces vieilles monarchies, — exécuter une série de « variations » qui comprend quelques-uns de ses plus rares chefs-d'œuvre, des « harmonies en noir et rose » (*Don Antonio el Ingles*), en « noir et orangé » (*Don Juan d'Autriche*), etc., qui font penser à quelque carnaval de Watteau ou à quelque ballet d'*opéra buffa* de Mozart.

Mais, de ces diverses « séries », la plus étonnante peut-être, et à coup sûr la plus célèbre, est celle des *Infantes*. Elles ajoutent à son œuvre l'attrait particulier qui lui vient de la femme. De la femme, pourtant, qu'est-ce qui en subsiste dans cette archiduchesse d'Autriche devenue la reine Marianne, ingrate figure de neige aux lèvres et aux

joues peintes, sans gorge, cadenassée dans un corset de fer, écrasée



Cliché Hanfstaengl.

Velazquez. — Marie-Anne d'Autriche. (Musée de Vienne, vers 1650.)

sous une perruque piquée de cocardes et de pampilles comme la selle

d'une mule ? Que reste-t-il de la femme dans ces petites créatures pyramidales et baroques, sans jambes, enterrées dans les cerceaux de leurs « garde-infantes », pareilles à des idoles raffinées et sauvages, à peine moins monstrueuses que les tristes *hombres de placer* qui rampent autour d'elles dans l'ombre des alcazars ? Il faut les avoir vues, à Vienne et à Madrid, pour savoir ce qu'elles sont devenues, grâce au magicien, ces inconcevables poupées. Par la vertu de quelques accords, argent et rose, noir et or, par la délicatesse de quelques nuances encore plus simples, des blancs, des gris, par l'aérienne subtilité et la caresse de l'atmosphère, la légèreté des tulles, la transparence des gazes, le miroitement des satins, — les voilà transformées en princesses de féerie, en apparitions d'une chinoiserie hiératique et exquise, telles qu'on en voit peintes sur les kakémonos de Mitsunori, d'Harunobou. C'est quelque chose d'impossible et d'obsédant, de fol et de délicieux. Nulle part, mieux que dans ces peintures absurdes et merveilleuses, on ne comprend ce culte effréné de la femme (Notre-Dame des Espagnols !), cette tentative désespérée pour la diviniser et en faire une espèce de spectre surnaturel, objet de désirs frénétiques et source de torturants plaisirs.

Les Fileuses et les Ménines. Dernières œuvres (1651-1660). — Cette poétique, restait à l'appliquer à la reproduction, au « portrait » de la vie dans toute son étendue et sa diversité.

Depuis longtemps, sans reparler de ses premières peintures, Velazquez s'exerçait à de petits sujets, à de légers tableaux de genre ou de sentiment, comme il en avait vu peindre à Rome dans l'atelier d'Elsheimer ou du Bamboche. C'est ainsi que de son séjour à la Villa Médicis, il rapporte les deux études exquises du Prado (1630), études de jardins et d'ifs encadrant un portique vermoulu, et qu'on prendrait déjà pour deux pages de Corot. Ce sont deux « notes », deux feuillets de journal intime, où l'artiste, sans y penser, s'est laissé aller à l'ivresse d'une matinée romaine. Et à plus d'une reprise il continua ce « journal », tantôt nous laissant le spectacle d'une *Chasse royale* (Londres), tantôt séduit par un beau dimanche d'Espagne, avec sa foule d'oisifs prenant le frais au bord d'un fleuve (*Vue de Salamanque*, Madrid, 1647). Toutes ces pages se ressemblent par un cachet de spontanéité et de dilettantisme. Leur technique est fort en avance sur celle des œuvres contemporaines. Et ce sont les jalons qui mènent aux *Fileuses* et aux *Ménines*.

On ne sait rien de l'origine de ces deux œuvres incomparables (vers

1656). Postérieures au second voyage d'Italie, elles résument la somme des expériences du maître, le dernier mot de son génie et de son art.

Ce sont, on l'a dit, des tableaux de « genre » traités dans le format



Cliché Société Photogr.

Velazquez. — Les Menines. (Musée du Prado, vers 1656.)

et avec l'envergure de la peinture d' « histoire ». Mais les mots de « genre » ou d' « histoire » risquent de fausser le sens de ces œuvres inclassables, sortant de toutes les catégories, et où l'artiste s'est proposé purement et simplement de faire, pour ainsi dire, concurrence à la vie. Rien n'est arrêté, achevé, rien ne *pose*. Les *Ménines* ne sont pas une peinture, c'est une chambre du palais de Philippe IV. Un grand châssis

de toile bise, un tableau à l'envers, obstrue le quart de la pièce. Des contrevents fermés comme des paupières mi-closes, un subtil demi-jour où filtre un rare soleil, deux vagues orbes de lumière oscillant là-haut dans la pénombre, éclaboussures de rayons brisés en flaques sur le carreau ; — là dedans, sept ou huit figures posées au petit bonheur, grandeur nature, un chien somnolent agacé par une paire de nains, une duègne causant avec un officier, et la petite péri, l'infante Marguerite, parmi les révérences de ses dames d'atours, entourée de génuflexions, d'hommages et de sourires : — là-bas, tout au bout de la chambre, le rectangle blanc d'une porte, ouverte comme un trou clair dans toutes ces demi-teintes, — et le peintre enfin, debout derrière son châssis, et se représentant lui-même en train de peindre *ce que la toile nous montre :* prodige d'illusion ! On demande : « Où est le tableau ? »

C'est une évocation. On croit plonger, avec un télescope magique, au fond des temps, dans le pâle ennui de cette morne cour. Sur la monarchie de Philippe IV, Velazquez nous en apprend plus par cette seule toile que tous les historiens ajoutés aux poètes et aux mémorialistes. Tout ce qui est épars dans son œuvre se trouve réuni dans cette page maîtresse. Mais tout cela est secondaire. Il y a en effet dans ces œuvres singulières quelque chose qui les dépasse. La Hollande n'approche pas de cette grandeur de vues. Mettez bout à bout Steen, Vermeer et Gérard Dou, joignez-y les portraits de *doelen* et de régents, vous n'en extrairez pas le principe des *Ménines*. Cette page ne relève d'aucun genre. Elle ne divertit ni n'enseigne, ne touche ni ne fait sourire. Elle n'est pas dramatique, narrative, décorative. Elle « est », sans plus, comme la vie. Elle lui est égale en puissance et en profondeur, et ne la surpasse qu'en beauté. On comprend l'espèce de religion avec laquelle Mengs, parlant de cette œuvre inexplicable, l'appelle la « Théologie de la peinture ».

Essayons pourtant d'expliquer. Tout d'abord, l'œuvre (les *Fileuses* autant que les *Ménines*) ne semble pas une « œuvrè » ; elle n'est ni composée, ni pensée, ni voulue ; elle n'est pas même peinte, au sens qu'a ce mot dans toutes les écoles, bien qu'elle le soit merveilleusement, au sens particulier qui est celui de Velazquez. En un mot, toute autre peinture, auprès de ces deux-là, reste une « peinture », une chose arrangée par l'auteur, ayant son sens ou son idée, tout au moins son motif. Celles-ci sont des chefs-d'œuvre de « vie ». Elles en ont l'imprévu, le désordre apparent, l'ordre intime et insaisissable. On ne sait pas comment, on ne sait pas pourquoi c'est fait. Cela existe, comme la vie, en vertu d'un

décret et d'un mystérieux *fiat*. Et par là ces ouvrages, qui ont l'air de copies de la réalité, prennent un charme de caprice et de virtuosité, une apparence de « créations » qui touche au fantastique.

2° A quoi tient cela, dans des œuvres de vérité et d'observation pures? A une sensibilité raffinée et exquise. Mille et mille fois, au fond des alcazars funèbres, des « ménines » en paniers baroques ont fait leur cour à des infantes; depuis des milliers d'années, les fileuses font tourner leurs rouets et leurs quenouilles : mais il a fallu la rencontre d'une âme incomparable, de l'impressionnabilité artistique la plus rare, pour que cette beauté apparût à quelqu'un. Il a fallu chez Velazquez une disposition unique et une « grâce » particulière ; il a fallu la circonstance heureuse d'un hasard, un clin d'œil, un éclair, cette seconde d'illumination qui fait dire à l'instant : « Arrête ! tu es si beau ! » C'est rapide, fortuit, éphémère et poignant. Ainsi, grâce à ce sentiment, quelque chose de très personnel, un élément intime, lyrique, s'amalgame aux données réelles, les transforme et les ennoblit.

3° Ces choses instantanées, l'artiste pour les rendre invente une langue spéciale, en dehors de tous les styles connus. C'est l'art de ses dernières « séries », mais agrandi, assoupli, étendu à des épisodes et à des scènes entières. Tout est enveloppé dans une aperception subite, rendu dans une formule soudaine et inanalysable. Rien n'est plus détaillé ni exprimé à part. Comme dans les langues supérieures, les termes n'expriment plus des faits, mais des *rapports*, c'est-à-dire une réalité moins évidente et moins vulgaire, d'un ordre tout immatériel. Dans ce système, tout est « valeurs », coordination, synthèse. Aucune locution n'a un sens absolu ; chaque signe revêt une acception de fortune, qu'il n'aurait nulle part ailleurs. Pas de langage qui sorte à ce point de toutes les conventions. Les contours fondent, le ton se morcèle, aucun objet n'a plus de forme littérale et d'existence fixe. Tout prend une apparence incertaine et capricieuse. La main humaine semble étrangère à cette œuvre surprenante. Pour achever, tout nage dans un jour diaphane, dans une atmosphère d'argent, comme celle de Rembrandt est d'or, mais moins concentrée, plus diffuse, aussi transparente et lucide que l'autre est saturée et obscurcie d'intentions, aussi propre à la vie réelle que l'autre l'est aux idées. Tout s'emplit de palpitations grisâtres, des ondes aériennes de cette gamme neutre. Les choses y apparaissent moins rigides et plus charmantes. Le tableau s'éclaire et se creuse, les plans avancent ou reculent dans une vision d'un relief stéréoscopique. Greco ni Tintoret, dans leurs œuvres

les plus électriques, n'égalent ce pouvoir de donner à la vie un charme d'enchantement et d'apparition.

4° Tout ceci suppose dans le langage une transformation profonde. Tout a l'air réel, et tout est imaginaire. Cet amas de touches sans lien, cette boue de couleurs n'évoque rien de matériel, elle n'exprime aucun objet ; elle ne représente que des sensations, c'est-à-dire un nouveau « rapport », encore plus spécial, entre l'artiste et la nature. Dès lors, tout change d'aspect et de signification. Rien n'a plus la valeur textuelle et positive qu'on aurait cru d'abord. Chaque touche est esprit, et ne traduit autre chose que de l'émotivité. Par là, la reproduction des choses les plus humbles obtient une valeur inconnue. Partout, à la réalité, à la description des faits, se substitue on ne sait quoi de plus intime et de plus rare, qui en est l'image abrégée dans la conscience du peintre le plus artiste qu'on ait vu. Une réalité nouvelle prend la place de l'autre. On n'a ici que le plus beau des tableaux intérieurs. De là cette peinture au rebours de toutes les autres, la plus individuelle qui fut rêvée jamais, cette sténographie qui ne dépose sur la toile que le résidu le plus exquis de la sensation pure ; de là cette optique spéciale, et cette impression quasi mystérieuse qui donne à une scène réelle une puissance d'hallucination.

5° Mais ce qui confère enfin à cette œuvre sa portée, c'est qu'elle est vraiment « infinie ». Tout autre fragment de l'univers aurait les mêmes titres à être représenté : il n'y manque qu'un Velazquez. Ce morceau sublime n'est toujours qu'un morceau, une scène détachée du spectacle éternel, une image dans le flot d'images qui s'écoule depuis l'origine des choses. La vie déborde de toutes parts. Aucune peinture n'est moins limitée, et ne laisse mieux sentir, sous les apparences fuyantes, le cours de l'être universel.

C'est là le sentiment que donne seul le grand art. Et par là, ce tableau de la réalité la plus particulière arrive à la plus haute des généralités. Sous cette vision de la cour d'Espagne au XVIIe siècle, on aperçoit l'immense courant, le fleuve profond de la vie.

Une fois là, Velazquez semble réellement tout comprendre : la vie et toutes ses expressions, les faits et les symboles, personnages réels et personnages divins, lui semblent autant d'apparences qui manifestent également le fonds de la nature. Ses dernières œuvres sont toutes classiques. Comparez son *Esope*, son *Ménippe* du Prado, aux philosophes et aux géomètres, aux *Diogènes* et aux *Pythagores* de Giordano, de Ribera : au lieu de caprices sans conséquence, on y voit cette fine hypothèse que la

nature pense par « types », qu'elle ne brise pas ses moules, et qu'un gueux d'aujourd'hui peut être, à le bien prendre, le portrait d'un esclave cynique d'il y a deux mille ans. Les grandes figures poétiques ont la même valeur et la même sorte d'existence. Est-ce *Mercure et Argus*, est-ce quelque conte de bouviers que représente cette scène où un voleur de bœufs se coule dans le *toril* (Madrid) ? Cette fille aux reins de gitane, aux chevilles d'ivoire, dont le corps irréprochable a le fluide contour de la frange d'écume de la vague qui déferle, est ce Carmen ? est-ce Aphrodite ? C'est la vie exprimée avec la spontanéité ionienne d'un vers d'Homère, la sensation divinisée. Jamais le praticien ne s'est montré plus accompli, le virtuose plus souple et plus compréhensif. Il manie tous les styles. Il peint des tableaux d'oratoire (*Couronnement de la Vierge*) dans la manière du Guide, des histoires de la Légende dorée dans le ton des vieux hagiographes (les *Ermites*, 1659).

C'est la peinture d'un artiste souverainement intelligent. On ne connaît pas de représentation du monde plus lumineuse, plus sereine et moins passionnée. A ce degré d'élévation, l'esprit d'un homme devient extrêmement difficile à caractériser. On ne se définit guère que par ses limites ; Velazquez n'en a presque plus. Tous les phénomènes, beaux ou laids, aimables ou difformes, importants ou vains, qui composent la vie, ont les mêmes droits devant son art ; il ne choisit ni ne préfère, il n'aime ni ne hait : il embrasse tout le réel. Si bien qu'on pourrait dire quel est à peu près l' « idéal » d'un Michel-Ange ou d'un Rembrandt, d'un Titien ou d'un Rubens, mais Velazquez peint ce qui est. Il se borne, sans plus, à imiter la vie. Sa peinture réalise la définition magique de Léonard : *una cosa naturale visa in un gran specchio.*

Peut-être manque-t-il à cette intelligence quelque chose du côté du cœur ; peut-être ignore-t-elle trop certaines inquiétudes, certains nobles tourments. Velazquez n'est pas l'homme dont il faut s'approcher quand on éprouve le besoin d'être ému, consolé. Mais assez d'autres ont touché ces faibles cordes de notre âme. Ils ont manqué souvent de retenue, de goût. Entre les brutalités et les fadeurs du siècle, entre Ribera et Murillo, ce grand esprit donne bonne opinion de la nature humaine. Il ressort de son œuvre l'impression d'une âme généreuse et hautement libérale. Il enveloppe du même regard la cour et le peuple, l'homme et les choses, le roi et le pape, le fou et son chien, la société, les paysages. Il peint comme le soleil éclaire. Ce catholique espagnol, valet de chambre de Philippe IV, se trouve de tous les peintres le plus proche de nous, le plus affranchi du

passé et des conceptions du passé, le prince des relativistes, c'est-à-dire de ceux qui ne voient dans les choses, les êtres, les idées, que des formes multiples et variables de la vie. De la vie et de la sensation de la vie, il a fait le principe et la fin de son art. Personne ne l'a mieux exprimée dans son apparence fugitive et son au-delà permanent. Personne ne l'a plus entièrement comprise dans ses aspects, ses causes, ses mille végétations morales et civiles, ses raffinements et ses laideurs, ses succès, ses avortements, et n'a plus sûrement rattaché chacun de ces fragments à la somme des choses. On peut préférer d'autres peintres. Il n'y en a pas de plus grand que cet Olympien.

L'École de Velazquez. Son influence. — Le peintre du roi exerça une immense influence sur son siècle. Sa haute fortune, le charme de l'homme, son génie, s'unirent à l'orgueil national pour faire de son atelier le rendez-vous de la jeunesse. Il eut trente ans la haute main sur tout ce qui se fit de peintures dans les palais royaux. De toutes parts on venait à lui. Il fut, tant qu'il vécut, le centre de l'école espagnole.

De ce grand ascendant, quel fut le résultat ? Il reste d'abord de cette école une foule de répliques et d'ouvrages d'atelier. Il reste secondement une multitude de pastiches dont le type sont les *Petits cavaliers* du Louvre ou les charmantes *Vues du parc d'Aranjuez*, au Prado. Dans ces tableaux, et dans cent autres, est-il possible de reconnaître des personnalités distinctes ? Quelle est, dans cette œuvre anonyme, la part de Juan de Pareja (1606-1670), l'esclave mulâtre de Velazquez, dont le Prado conserve une *Vocation de saint Mathieu* qui ressemble à un Véronèse bourgeois ? Quelle est celle de son gendre, ce Juan Bautista del Mazo (1615 ?-1667) qui a peint à Madrid la sèche *Vue de Salamanque* et à Vienne le curieux tableau, sans grand talent, de la *Famille de Velazquez ?* Quelle est celle des Villacis et des de la Corte ? Quel est l'auteur des *Fiançailles* et du *Roland mort* de Londres, et celui de l'énorme Falstaff, le *Capitaine del Borro* de Berlin ? On voit que cette question de l'héritage du maître est encore loin d'être éclaircie.

Ajoutons qu'elle n'en vaut guère la peine. Cent imitateurs ne font pas une école. Des disciples originaux, en connaît-on à Velazquez ? Il a créé un type de portraits qui resta de rigueur, en Espagne, pour les portraits de cour ; il a formé à son exemple un ou deux talents honorables. Un Carreño de Miranda (1614-1665) continua sous Charles II la série de portraits lugubres qui semblent le journal officiel de l'agonie d'une race.

La vérité y est. Mais où est la magie du maître ? On trouve encore un reflet de lui chez Claudio Coello (1625 ?-1694). Son tableau de la *Santa Forma* (Escurial), une *Messe de Bolsène* espagnole, est une de ces pages rituelles où font merveille la pompe et l'ordre catholiques, et où de beaux portraits ajoutent de la vie à la solennité. C'est une œuvre solide et curieuse. Qu'en eût fait cependant la main qui a peint les *Ménines ?*

On s'explique mal cette faillite de l'école de Velazquez. Sans doute les temps n'étaient pas mûrs. Le pays, qu'allait enivrer le charme de Murillo, ne pouvait suivre l'exemple de cette extraordinaire liberté intellectuelle.

Ce n'est qu'au dernier siècle que Velazquez devait avoir une véritable école. Goya reconnut en lui le *duca e maestro* ; il s'empara de son admirable sentiment de la vie, en y mêlant son romantisme, son « volcanisme », et en y ajoutant sa foudroyante exécution, son frénétique « impressionnisme ». On aperçoit en Velazquez le glorieux initiateur de la peinture moderne. « Il est des nôtres ! », s'écrie Wilkie, et il voit en lui Reynolds, Romney, Raeburn, Lawrence même anticipés. Mais c'est en France que le grand ancêtre prend un rôle prépondérant. A mesure que les idées modernes se précisent, et que reculent inversement les traditions gréco-romaines, Velazquez grandit en quelque sorte de tout ce qu'on voit perdre aux maîtres du passé. A dater de 1860, il occupe dans l'art une situation sans rivale. C'est du Prado que sort la génération nouvelle, les Bonnat, les Henri Regnault, les Carolus Duran, les Edouard Manet. C'est la vraie « école de Madrid » !

Vers 1880, enfin, la mode du Japon et la formation d'une nouvelle école (les Claude Monet, les Sisley, les Renoir) permirent de nommer ce qui restait à l'état de sentiment confus. Velazquez fut salué le père de l' « impressionnisme ». Cela dit, notre « impressionnisme » ressemble-t-il au sien ? Ce qui fait le fond du nôtre, la « division du ton », le système du papillotage et du « choc nerveux », lui reste complètement étranger. Velazquez n'analyse rien, ne décompose pas plus que ne le fait la nature. Et depuis cinquante ans qu'il est le maître de l'art moderne, a-t-on réellement ajouté à ce qu'il a dit ? Et toutes les œuvres réunies de ses nouveaux disciples égalent-elles la prodigieuse commotion de vie que dégagent les soixante Velazquez du Prado ?

CHAPITRE IV

MURILLO ET LA DÉCADENCE

Suite des écoles du Midi. Débuts de l'art sentimental. — Madrid n'avait pas absorbé toute la vie du pays. En dehors de la capitale, les provinces poursuivaient leur existence originale. Dans cette monarchie de centralisation récente, la cour ne pouvait, comme en France, annihiler la nation. A côté de son art officiel et laïc, il y avait encore de beaux jours, en province, pour la peinture religieuse. Zurbaran est exactement le contemporain de Velazquez. A Valence, même spectacle. Un Juan de Ribalta, fils de Francisco, mort très jeune (1597-1628), un Esteban March (1598-1660) ou un Espinosa (1600-1680), sont des maîtres locaux, des talents vigoureux, mais qui ont l'air de l'autre siècle. Les uns continuent simplement la tradition indigène ; celui-là imite les Bassans, cet autre les Bolonais; aucun ne paraît se douter des nouvelles de Madrid.

Pourtant, dans ces écoles en apparence stagnantes, se poursuit sourdement une évolution fort curieuse. L'âme espagnole, si féroce et inhumaine chez Ribera, si insensible encore chez Zurbaran, chez Velasquez, s'adoucit peu à peu, s'amollit, prend un degré nouveau de chaleur et de tendresse. C'est l'intérêt d'une œuvre comme celle d'Alonso Cano (1601-1667) qu'on y suit le travail qui mène à Murillo.

C'était un Grenadin, un tempérament ombrageux, susceptible, irritable, inquiet et qui finit dans les ordres, comme Lope. Son art forme avec ce qu'on sait de lui le contraste le plus étrange. On pourrait l'appeler le dernier des maniéristes. Mais sa « manière » est toute pénétrée de sensibilité. La pureté de la forme est pour lui la condition des émotions suaves qu'il se plaît à communiquer; c'est la volupté délicate d'une imagination qui ne pourrait souffrir d'idées trop violentes. C'était une âme d'élégiaque, à qui il n'a manqué pour être un grand artiste, une sorte de Pérugin, que d'avoir une conception plus personnelle de la beauté. Son

Christ mort pleuré par un ange, son *Christ à la colonne* du Prado, seraient des œuvres émouvantes, si le style n'y portait des traces de mollesse et de débilité. Mais ces rondeurs un peu fades et un peu pommadées durent ravir un public rebuté par le modelé plat, les arêtes dures, la sécheresse de Zurbaran. Un élément de plaisir jusque-là inconnu à cette école austère, ou avivé d'une pointe de sang, se fait jour et s'exprime ici à l'état pur. C'était le mouvement naturel d'un art fondé sur la culture exclusive du sentiment : après le surmenage, la tension de Ribera, une détente devait se produire. Bientôt après le prélude un peu froid de Cano, l'Espagne sentimentale va s'épanouir complètement dans l'œuvre la plus populaire qu'ait produite son école, celle de Murillo.

Murillo (1618-1682). — C'était un pauvre enfant du peuple, orphelin à dix ans, élevé par une tante, et dont la vraie patrie fut la rue, la délicieuse rue d'un faubourg de Séville, avec ses jeux à l'ombre, ses dîners d'épluchures, ses stations émerveillées aux fêtes des églises. Il a vécu la vie de ses *muchachos* et de ses va-nu-pieds. De ses premières études chez le médiocre Castillo, nous savons peu de chose. Et nous ne savons rien non plus des tableaux que le pauvre garçon tâchait de vendre à la *feria*, le marché en plein vent où venaient se fournir les curés de village, les paysans en quête d'images de sainteté, et les pacotilleurs qui faisaient le commerce des Indes. Cette pauvre et poétique jeunesse fut pour lui la meilleure école. Là se forma son sentiment. Il avait vingt-quatre ans lorsqu'un camarade, Moya, revenant d'Angleterre où il avait été l'élève de van Dyck, lui montra ses cartons et lui donna le désir de connaître les maîtres. Tant bien que mal, il se rend à Madrid. Il n'alla pas plus loin. Velazquez accueillit son jeune compatriote, lui ouvrit les musées royaux, l'Alcazar, l'Escurial. Il y demeura trois ans. En 1645, il était de retour à Séville. Ce fut son seul voyage avant celui qu'il fit, trente-cinq ans plus tard, à Cadix, où il se brisa les reins en tombant d'un échafaudage. Il mourut à Séville, le 3 avril 1682, à l'âge de soixante-quatre ans.

C'est une vie très pure et toute régulière. A partir du retour de Madrid, immédiatement suivi des peintures fameuses des Cordeliers, elle se passe tout entière dans le même horizon, où l'artiste avait reçu ses impressions d'enfance, et qu'il ne souhaita jamais de changer pour un autre. Il n'aimait que sa chère Séville. Il y vivait célèbre, presque adoré. Dans cette ville d'églises et de couvents, il est le peintre favori des couvents,

des églises et celui de ce peuple enfant et gracieux qui veut dans la prière l'émotion de l'amour. Là, il coule des jours aisés et laborieux, sans trouble et sans nuage, mêlant ingénument dans ses charmantes peintures la vie quotidienne aux choses surnaturelles. Ses portraits montrent un visage carré, positif, un peu gras, nullement visionnaire, qui regarde bien en face et voit bien ce qu'il voit, le visage d'un honnête homme, réfléchi, ouvert, peu profond, avec un grand charme de douceur et de simplicité. Il y a sur les traits comme une onction ecclésiastique.

Il a vécu ainsi une vie harmonieuse, enviable, entre ciel et terre, toute occupée à édifier, à contenter des âmes naïves, à raconter de belles légendes auxquelles il croyait de tout son cœur. Il a exercé pieusement, dans une religion douce, le ministère de la foi. Ses meilleures œuvres, il les a peintes pour décorer des cloîtres. C'est là qu'il faut les voir, dans ces églises d'Espagne, si charmantes avec leurs draperies d'alcôves, leurs autels à l'air de commodes, leur ameublement de boudoir, ces églises où l'ombre est lourde de parfums, où l'on roule des caisses d'orangers, de jasmins et où, aux jours de fêtes, on lâche de petits oiseaux.

L'ŒUVRE DE MURILLO. — Les critiques espagnols distinguent dans son œuvre trois époques ou trois manières : la manière *froide*, la manière *chaude* et la manière *vaporeuse*. C'est une division pédantesque et gratuite. Qu'on prenne au Louvre la *Cuisine des Anges* qui est de 1646, la *Naissance de la Vierge* qui est de dix ans plus tard (contemporaine de la fameuse *Vision de saint Antoine* de la cathédrale de Séville), enfin la *Sainte Famille* de 1670, on n'y remarquera autre chose que l'évolution naturelle d'un talent qui dès l'origine poursuit le même idéal, la transfiguration poétique de la vie.

Il est déjà tout entier dans le premier de ces tableaux. C'est l'histoire d'un pauvre capucin, saint Diégo, lequel, confiné aux plus vils offices du couvent, était favorisé de consolations divines. Ici, comme ce sera souvent le cas chez Murillo, il s'agit d'associer dans la même action la vie surnaturelle et la vie familière, la réalité la plus humble et ce qui relève de la vision. Il y a un homme en extase élevé dans les airs, des anges qui font le service du réfectoire et lavent les écuelles; des spectateurs qui regardent par l'entrebâillement d'une porte, et considèrent très humainement ce mystère au-dessus de l'homme. Et cependant, entre ces éléments si divers, pas un désaccord, un hiatus. La nature morte est admirable. L'éclairage pauvre, la froide atmosphère conventuelle, la phy-

sionomie spéciale du « milieu », ne peuvent être mieux rendus. On se trouve transporté dans des conditions religieuses où de tels spectacles cessent de surprendre et paraissent être des phénomènes attendus. La couleur même, dans sa gamme grise et d'aspect un peu terne, est pleine de chatoiements discrets, de diaprures prêtes à sourire. La palette ne tardera pas à prendre cet éclat et ce luxe extérieurs, qui sont un des plus sûrs attraits de l'art de Murillo.


Cliché Anderson.

Murillo. — Le songe du Patricien. (Musée du Prado. 1665.)

Le charme dut être irrésistible. Comparé au style glacial de Zurbasan, à son art dur, contrit, à son imagination débile, Murillo rayonne de génie et d'inspiration. Ce qu'il y a d'opprimant dans le réalisme espagnol, il le soulève d'un coup d'aile. Imaginez dix toiles de même importance et de même prix, vous comprendrez l'effet de délivrance que dut produire cet ensemble de la Porterie des Cordeliers.

C'est dans le même sens que durent agir les célèbres études d'enfants, peintes pour la plupart à cette époque (Munich, Dulwich, etc.), et dont le *Pouilleux* du Louvre est la plus populaire. Qu'on songe au genre d'exhibitions en vogue dans l'école, à la *Femme à barbe* de Ribera, aux

Idiots de Velazquez, on conviendra qu'il y a dans de pareils spectacles quelque chose de révoltant. Murillo est bien plus humain. Sa petite canaille dépenaillée, grapillant des raisins ou suçant des pastèques, est aimable, vraiment piquante d'observation, d'esprit, de pittoresque. Elle n'a contre elle qu'une certaine banalité de sentiment : elle nous apprend peu de chose, n'ajoute guère à ce que nous savons de la nature humaine. Mais cette bonhomie, cet optimisme affectueux, étaient une nouveauté dans le réalisme espagnol.

Ce n'est pas que, tout comme un autre, Murillo ne saisisse l'horreur de la difformité, de la douleur physiques : seulement, son génie se refuse à les peindre pour elles-mêmes. Il a, lui aussi, son armée de béquillards et d'éclopés, une Cour des Miracles qui est, tout compte fait, la plus complète du temps ; mais il ne la représente jamais pour le plaisir, en intellectuel, en artiste, sans le cortège ou sans l'excuse d'une action qui relève, d'une charité qui soulage. La nature se couronne de pitié et de tendresse. Et ce sont ces belles scènes qui seront chères au monde tant que la douceur et l'amour y auront quelque prix, la *Sainte Élisabeth qui panse les teigneux* (Madrid), *Saint Jean de Dieu* et ce *Saint Thomas de Villeneuve distribuant les aumônes* (Séville), que l'artiste préférait entre toutes ses œuvres.

Certains craignent de diminuer l'art en y admettant en ligne de compte des raisons de cet ordre. J'ajoute donc qu'au point de vue de l'art, cette école nationale ou école des sensations est singulièrement pauvre : on y arrive vite au morceau pour le morceau, à la figure pour la figure, à cette production d'études d'atelier qui, sous des noms divers, fait la désespérante monotonie de cette peinture. Murillo est peut-être le seul peintre de son pays qui ait naturellement de l'imagination. C'est au point qu'avec des dons de portraitiste hors ligne, il a laissé peu de portraits ; cette besogne l'ennuie. Il compose. Il a le goût et l'instinct du récit. Le sens italien d'une belle architecture, de groupes heureusement balancés, de cette harmonieuse combinaison de lignes qui fait le charme principal des *Vierges* florentines, personne, en dehors d'Italie, ne le possède au même degré que Murillo. Une *Madone* comme celle du palais Corsini, les *Saintes-Familles* illustres de Londres et du Louvre, présentent, avec le charme de leurs types andalous, les chefs-d'œuvre d'un art dont le secret s'était perdu depuis Andrea del Sarto.

Sans doute, ce sont là des mérites moins impressionnants que l'anarchie de Greco, le terrorisme de Ribera. Mais si le but de l'art simplement



Cliché Lacoste.

Murillo. — Le Christ embrassant saint François. (Musée de Séville vers 1675.)

entendu, est la délectation et le plaisir du beau ; si le vieil idéal, cette façon cordiale de toucher et de plaire en intéressant à la fois la raison et les sens, le cœur et le cerveau, n'est pas une mode inférieure et entièrement discréditée, il y a des chances que Murillo conserve longtemps encore son éminente faveur. Comme Rembrandt, il a compris que la vraie langue religieuse était la langue populaire. Les six petites esquisses du Prado sur la parabole de l'*Enfant prodigue*, sont une chose unique en Espagne pour la grâce pénétrante du sentiment évangélique. L'*Eliézer* du même musée est de même une charmante pastorale biblique. La *Naissance de la Vierge* (Louvre, 1655), et mieux encore les merveilleuses « lunettes » de sainte Marie la Blanche, l'*Histoire de sainte Marie-Majeure* (Madrid, 1665), comptent au nombre des plus belles « symphonies domestiques » que connaisse la peinture. Cet élément « purement humain » qui est l'essence de la poésie, est à peine plus apparent dans les pages les plus émues de la Bible de Rembrandt.

Toutefois, dans ces choses intimes, les grands formats de Murillo semblent moins favorables que les dimensions étroites du tableau hollandais. L'effet est moins intérieur. Différence plus grave, et qui tient au tempérament spécial des deux génies : Murillo ne connaît que des sentiments heureux. Il manque à sa sérénité d'avoir passé par la douleur. En art, cette ignorance du mal équivaut à une faute de goût. L'âme, trop légère, erre en fait de sentiments, se trompe sur leur prix, donne dans la frivolité et dans la mièvrerie. La piété des moniales présente souvent ce mélange de préciosité ingénue et de niaiserie. La dévotion très espagnole à saint Joseph, le culte de la sainte Enfance, sont le prétexte de peintures d'un platonisme plein de fadeur, d'une suave puérilité. On aboutit fatalement aux naïvetés les plus fausses et les plus apocryphes. Chose étrange, que cette religion désossée, sans théologie, sans morale, représentée par un enfant, et où le plus haut degré de sainteté consiste à recevoir cet enfant dans ses bras (*Visions de saint Antoine de Padoue*, de *saint Félix de Cantalice*, Berlin, Séville, etc.) ! Mais quel homme, en revanche, n'aurait compris un tel langage ? Quoi de plus populaire, de plus immédiatement sensible ? Cette réduction hardie, toute franciscaine en son essence, du christianisme aux éléments matériels de l'amour, aux caresses, aux baisers, quelle prise elle donnait sur les âmes ! La religion ainsi comprise ne se distinguait plus des sentiments les plus doux et les plus naturels.

Dès lors, le rôle essentiel devait appartenir à la femme. La Vierge était

la grande dévotion de Séville. On montrait à la Giralda deux tableaux



Cliché Neurdein.

Murillo. — L'Immaculée Conception. (Musée du Louvre, 1678.)

qui la représentaient et qui remontaient, croyait-on, aux temps apostoliques. Ce fut un jubilé lorsqu'en l'année 1617, en présence du roi Philippe III, le dogme de sa conception immaculée fut solennellement pro-

mulgué pour l'Espagne. C'était l'année de la naissance de Murillo. L'artiste, dès le sein de sa mère, était prédestiné à être le peintre des *Conceptions*.

Et par là, Murillo, plus que n'importe qui, est le peintre national. Dans cette terre de l'amour, il est le plus amoureux des poètes de la femme. Celle dont tous rêvaient, celle qui enflammait les songes, celle qui était la Tentation, l'idole, l'idée fixe de toute une race, c'est elle qui apparaissait très pure sur les autels, toute grâce et toute innocence, objet de soupirs et d'hommages, adorable et permise. En elle se concilient les choses inconciliables, chasteté, volupté, ivresse, innocence de l'amour. Cette soif d'émotions, à laquelle Ribera cherche un dérivatif et une issue sanglante, n'est au fond que le désir qui se donne le change, s'irrite et s'exaspère par le plaisir de la destruction. Murillo lui donnait son véritable sens, son libre épanouissement. Et avec quelle grâce, quel sentiment de la beauté ! Dans cette singulière école, c'est dans la peinture d'église que se réfugie l'expression du charme féminin. Proscrite, par étiquette ou par scrupule religieux, de la peinture laïque, Eve prend sa revanche dans le tableau d'autel. Comparée aux *Infantes* de Velazquez, avec leurs robes barbares, les féroces atours qui servent à cacher en elles et à dénaturer la femme ; comparée même aux saintes romanesques de Zurbaran, mondaines et mutines, si prudes et si froides, c'est la *Vierge* de Murillo qui est humaine : elle seule semble vraiment vivante et naturelle. C'est une jeune fille, presque une enfant, avec ses cheveux dénoués, ses hanches et ses épaules rondes, tous les charmes les plus extérieurs de son sexe. Elle porte la robe blanche, le manteau bleu flottant qui sont le costume spécial de son rôle d' « immaculée ». Rarement la définition plastique d'un dogme fut plus hardie. Rien n'échappe davantage à toute traduction pittoresque, que la notion abstraite d'une créature exempte de la tare originelle. L'équivalent choisi fut le thème de l'Assomption. Le corps est représenté comme soustrait aux lois de la pesanteur et de la chute. L'instant de la Conception devient le plus haut degré du ravissement et de l'extase.

Dans la peinture de « visions », les *Immaculées* de Murillo tiennent une place à part. Elles en sont peut-être l'expression accomplie, la plus sincère, la plus lyrique. De la petite lunette du Louvre, datant de 1665, et où se voient encore quelques têtes de spectateurs, au grand et merveilleux tableau de 1678, on connaît plus de quinze variantes du même motif, sans une répétition, sans un refroidissement, sans une page qui

sente l'ennui ou la redite machinale. Toujours il reste à Murillo de nouvelles ressources d'apothéose. Il ouvre ou referme les bras de la Vierge dans un geste d'étreinte ou de reconnaissance, croise ses belles mains sur sa gorge, les lui joint pour une prière, les presse l'une sur l'autre comme pour contenir un torrent de béatitude ; sa tête nage abandonnée et roule sur des flots de joie, ses genoux fléchissent, elle aspire le gouffre d'amour qui l'aspire. Des nuées d'anges lui font des guirlandes de leurs corps gras et roses, le vent du ciel soulève le bout de son manteau d'azur, les groupes se nouent et se dénouent, tournoient, ruissellent, montent dans des spirales de vapeurs. Nul, depuis Raphaël, n'avait su tirer d'une formule autant de magnifiques et immortelles épreuves. L'harmonie d'abord un peu fauve s'achève dans un bain d'or ; on est, par le sentiment, à la plus haute cime de la poésie espagnole. On comprendra cette peinture sensuelle et enthousiaste, passionnée et mystique, et l'espèce d'attrait qu'exerça une pareille création, en songeant que l'auteur fut choisi par don Miguel de Mañara pour décorer sa fondation de l'hospice de la Caridad : Velazquez a été le peintre de Philippe IV. Murillo est celui de « don Juan ».

La décadence : F. de Herrera, Valdès Leal, etc. — Sa vogue immense lui fit naturellement beaucoup d'élèves. La liste en serait longue et inutile à faire. Tous les couvents, tous les chapitres voulurent des *Conceptions*, des *Extases*, des *Apparitions* à la mode nouvelle. Une légion de copistes s'occupa de les satisfaire. F. Menesès Osorio acheva le grand travail du maître chez les Mercédaires de Cadix. Sébastien Gomez est le « mulâtre de Murillo » comme Juan de Pareja est celui de Velazquez. Pedro de la Villavicencio (1635-1700) a laissé, au Prado, un tableau de petits polissons jouant aux dés, où l'on retrouve le charme et l'esprit du *Pouilleux*.

Deux peintres cependant tentèrent de disputer à Murillo la première place. L'un est Francisco Herrera, dit le « jeune » (1622-1685), fils de celui dont j'ai parlé plus haut. Il tenait de son père son caractère insupportable, son emphase, son style ronflant, aggravé de la pire « manière » italienne. Il a donné sa mesure dans cette *Apothéose de saint Herménegilde*, au Prado, où le chef wisigoth, en justaucorps rose framboise, pirouette dans l'azur avec des grâces de danseur de corde. C'était renchérir sur le charme lui-même de Murillo. Valdès Leal (1630-1691) crut plus sûr de jouer de la peur. Comme Crébillon le tragique, trouvant pris

la terre et le ciel, il se jeta dans l'enfer. Son œuvre la plus célèbre est son double tableau sous le buffet d'orgue de cette église de la Caridad, que Murillo avait illustrée de chefs-d'œuvre. Il y peignit, en une sorte de diptyque lugubre, une hideuse *Vanitas* et une allégorie du *Triomphe de la mort*. Rien n'est plus fameux en Espagne que le tableau des *Deux cadavres :* peinture de charnier, vision d'un pourrissoir où deux corps, tête-bêche, celui d'un gentilhomme et celui d'un évêque, grouillent de vers infects et grimacent en se décomposant, — une vue, disait Murillo, « à se boucher le nez ».

Ainsi l'art espagnol, soumis à sa loi spéciale de la recherche de l'émotion, finit par s'y user ; la sensibilité blasée et pervertie achève de se déshonorer. Francisco Rizi ne craint pas de célébrer, au Prado, le grand *Autodafé de 1680*, une œuvre qui a son prix comme document d'histoire, d'ailleurs officielle et plate, et d'autant plus terrifiante. Mais de plus en plus c'est l'esprit de Murillo qui l'emporte. On tombe dans une espèce d'enfantillage sénile, dans la galanterie et la berquinade dévotes. D. Miguel de Tobar (1678-1758) et German de Llorente (1685-1757) représentent cet art écœurant. La *Vierge* de celui-ci, au Prado, la *Divine bergère*, paissant de blanches ouailles qui tendent vers elle, en cercle, leur bouche fleurie d'une rose : voilà où en est venu le pays de Zurbaran !

Du moins, cette chute est logique. D'un bout à l'autre de son histoire, l'Espagne est conséquente : elle vit et meurt d'un même principe. En effet, elle ne subsiste qu'en dévorant sa propre substance. Avec son réalisme apparent et si fort, elle ne fait aucun cas de la réalité : elle n'en veut que le pathétique. Son art ne se renouvelle pas par l'étude désintéressée du monde extérieur. C'est l'école la plus pauvre en genres secondaires. Le paysage n'existe pas : qu'est-ce qu'un Fransciseo Collantès (1599-1656), un Ignacio Iriarte (1620-1685), comparés à la foule des paysagistes hollandais ? On ne cite qu'un « mariniste » — il était de Cadix, — et on n'a pas un tableau de lui. Juan de Tolède (1611-1665) représente seul le genre des « batailles ». La nature morte n'a qu'un spécialiste, le puissant Antonio Pereda (1599-1669) ; les fleurs, qu'un Juan de Arellano (1614-1676) et un Bartolomé Perez (1634-1693).

Jusqu'à la fin, les trois ou quatre écoles dont l'ensemble forme cette école péninsulaire, persistent à s'ignorer l'une l'autre et conservent jalousement leur physionomie et leur accent local : Séville va s'affadissant avec la queue de Murillo : Valence, avec Gilarte, Conchillos et

Gaspar de la Huerta, cultive jusqu'à l'extrême décadence les ferments de l'art de Ribera. A Madrid, le petit groupe des Donoso et des Francisco de Solis, des Sébastien Munoz et des Théodore Ardemans, continue autour de Coëllo un reste des traditions de Velazquez. Mais les genres ni les talents ne se renouvellent plus. Le trésor se vide. La longue léthargie espagnole commence. Dès 1679, Mme d'Aulnoy note dans son journal que les peintres « qui travaillent ne sont pas du pays : ce sont des Flamands, des Italiens *ou des Français* qui viennent s'y établir ». L'art espagnol s'éteint. De nouveau, ce sont des étrangers qu'on appelle à Madrid. Coëllo n'est pas mort, qu'on fait venir de Naples (1692), pour conduire et exécuter les grands travaux de l'Escurial, le *fà presto* en personne, Luca Giordano. Encore Giordano est-il un élève de Ribera, et d'ailleurs un magnifique tempérament. Mais en 1700, lorsqu'il part, le Bourbon, petit-fils de Louis XIV, installé sur le trône, n'a rien de plus pressé que donner la place à un Français : c'est le médiocre Antoine Houasse, auquel succède son fils, le triste Michel-Ange Houasse, remplacé lui-même par Jean Ranc, élève de Rigaud, et en second lieu par Louis Michel Vanloo, un petit-fils de Hollandais francisé, lequel reste en Espagne jusqu'en 1752. Pour ces cinquante-deux ans, le mot de Louis XIV est littéralement vrai : il n'y a plus de Pyrénées.

La fondation des Académies. Conclusion. — Qu'a fait l'Espagne pour s'opposer à cet envahissement ? Quel effort a-t-elle tenté pour concentrer sa résistance ? Elle fonde une Académie.

Cette Académie espagnole, ouverte à Séville le 11 janvier 1660, se composait de vingt membres, sous la présidence à vie de Murillo. Je n'ai pas à raconter ici les démêlés que le directeur eut à souffrir de la part de ses deux assesseurs, Herrera et Valdès Leal. Mais on ne peut s'empêcher de remarquer l'étrange simultanéité de ce mouvement académique à travers toute l'Europe. On dirait que toutes les écoles se sont donné le mot. L'Académie d'Anvers, sous la direction de Téniers, se crée en 1663. En 1666, Lairesse débarque à Amsterdam. La *Teutsche Akademie* de Sandrart date de 1675. Faut-il faire observer que partout ce mouvement coïncide à peu près avec la fin des écoles nationales ? Je ne dirai pas qu'il l'explique, mais il en est au moins le signe ou le symptôme.

Dans un seul cas, la fondation d'une Académie est le prélude, la condition d'un développement important : essayée dès le début de 1648, l'Aca-

démie française de peinture et de sculpture reçoit enfin au bout de seize ans, en 1664, sa forme définitive, sous le gouvernement de Colbert et l'administration de Le Brun. Doit-on croire que c'est de chez nous que l'idée est partie ? Non sans doute, puisque notre Académie royale n'est qu'une imitation (fort supérieure au modèle) de l'Académie de Saint-Luc. C'est celle-ci qui servit de type à toutes les autres et dont on chercha de toutes parts à acclimater le fonctionnement et les services. Mais il se trouve que l'essai ne réussit qu'en France. A l'inverse des autres écoles, qui vers 1660 ont dit tout ce qu'elles avaient à dire, l'art français, jusqu'alors très peu organisé, réduit à quelques individualités « latérales » et excentriques, prend à cette date conscience de lui-même. Cet avènement coïncide, à peu de chose près, avec le gouvernement personnel de Louis XIV et la création de Versailles. Après une crise curieuse, que nous aurons à raconter, notre école paraît constituée aux environs de 1680, à l'heure même où toutes les autres, comme les États qui les soutiennent, s'éclipsent et disparaissent. Dès lors, pour une période d'un siècle et davantage (elle finit peut-être seulement aujourd'hui), commence le long règne de la pensée française.

LIVRE II

PREMIÈRE PARTIE

LA PEINTURE FRANÇAISE

PREMIÈRE ÉPOQUE (1600-1670)

I. Désordre de l'école. — La maîtrise, les « mays ». — La colonie flamande. — Prestige de l'Italie. — Les décorateurs : Vouet, Phil. de Champagne. — Excentriques et irréguliers : Callot, les Le Nain, Valentin. — II. Nicolas Poussin, l'homme et l'œuvre. — Autour de Poussin : Claude Lorrain. — III. Les indépendants : Séb. Bourbon, Le Sueur. — La lutte pour l'Académie : Pierre Mignard et Charles Le Brun.

CHAPITRE PREMIER

AUTOUR DE SIMON VOUET

Coup d'œil général. — En France, avant 1660, les choses restent confuses. Le désordre politique et moral se reflète dans l'art. Ni traditions, ni doctrines, ni enseignement, ni direction. On ne sortira de là que par une réforme radicale. L'Académie, où aboutit cette période anarchique, est une nécessité de la situation.

Le bilan du XVIe siècle tient en deux mots : c'est le néant. La vieille école de la Loire s'est éteinte depuis un siècle. Celle de Fontainebleau, toute arbitraire, artificielle, essai de greffe étrangère sur un art épuisé, finit sans avoir rien fondé. Une dernière école, celle des Clouet, végète encore, se perpétue obscurément avec les Dumonstier. Leurs vulgaires « crayons » ressusciteront dans le « pastel ».

La cour s'adresse aux étrangers. Le signor Romanelli fait florès à Paris. Mais la Flandre, si féconde, si expansive alors, et de plus notre voisine, oppose à l'Italie une vive concurrence. Au Luxembourg, Rubens

l'emporte sur Josépin. Pourbus est le peintre en titre d'Henri IV et de la régente. Ce sont des exceptions! Mais il y a en outre un exode, un glissement ininterrompu de l'école vers la France. Sa surproduction nous inonde. Prenez garde à cette « nation » flamande du Faubourg Saint-Germain! Patience, et comptez que de là sortira du nouveau.

En attendant, que peuvent les peintres indigènes? Se syndiquer, faire bloc, tâcher de rendre un peu de vie à la « maîtrise ». On y pourvoit à coups d'édits, d'arrêts et de patentes. Peine perdue : la machine est usée, décrépite. En fait, son monopole n'existe que sur le papier. Comment le ferait-elle respecter? Elle n'a nulle autorité, ni doctrines, ni programmes. Une association d'intérêts commerciaux, c'est tout ce qu'elle représente : elle se suicide faute d'idées.

Il règne cependant une grande activité. Après les ruines de l'âge précédent, la société semble un chantier de reconstruction. Restauration religieuse : partout des couvents, des chapelles, des églises se fondent et se bâtissent. Restauration sociale : une nouvelle classe, haute bourgeoisie, noblesse de robe et de finance, accède au pouvoir et emménage activement dans ses hôtels parisiens, dans ses maisons des champs. Tout cela se couvre de peintures. Des Tuileries à l'Arsenal, le personnel de la troisième race procède énergiquement à son installation. Il y a ici fort à faire pour l'Église et pour les princes, pour les moines et les laïcs, comme peinture religieuse et comme peinture profane. Dans tout cela, par malheur, on manque un peu de points de repère. Des destructions énormes ont été opérées. Des séries essentielles, par exemple celle des « Mays » offerts à Notre-Dame par le corps des orfèvres, et qui formaient un vrai musée de la peinture pendant un siècle (1608-1707), et la série non moins précieuse des portraits d'échevins conservés à l'Hôtel de Ville, ont été dissipées.

En dépit de ces mutilations et de ces coupes sombres, on distingue deux ou trois tendances ou courants principaux : d'abord, une vaste production de peinture religieuse, pas très originale, ayant les caractères universels de l'art jésuite ; 2° une féconde peinture décorative, laïque, mythologique, répondant aux données de l'éducation générale dans ce siècle des humanités. Ces deux « articles » sont assurés par le même groupe de fournisseurs, équipe de gens habiles, éclectiques, prêts à tout faire, allégorie ou dévotion, histoire profane ou sacrée, si bien qu'il n'y a pas de raison d'y mettre plus de façons et de séparer les deux genres. Enfin, à côté ou en marge de ces talents mondains, on trouve une bande d'originaux, de réfractaires et d'excentriques, plus divers, plus curieux

et plus amusants, qui s'exercent dans les « bambochades », et dont le moyen d'expression le plus fréquent est l'estampe.

Pour tout le monde, à cette date, l'inspiration vient d'Italie. Cela est



Cliché Braun et Cie.

Vouet. — Allégorie à la richesse. (Musée du Louvre.)

vrai de tous, y compris les Flamands. Dans cette absence complète de traditions nationales, l'Italie, pendant cinquante ans, est l'institutrice commune. Elle jouit d'un prestige et d'un attrait uniques. Vouet y passe quinze ans, Dufresnoy vingt, Mignard vingt-deux, Poussin quarante,

Claude Lorrain cinquante-quatre. Le Guaspre naît et meurt à Rome. Il y a une différence à faire entre ce petit groupe de Romains adoptifs et ceux qui, après un stage plus ou moins long, reviennent exercer leur art dans leur pays. On verra que ceux-ci sont les plus superficiels, les autres les plus sérieux; les premiers voient surtout les maîtres contemporains, les autres l'antique et la nature. Leur action sera diverse comme leur esprit, mais ce ne sont pas, on s'y attend, les plus graves qui seront les plus suivis ni les plus écoutés.

Les décorateurs : Vouet, Perrier, etc. Les hôtels. — L'homme du jour, à Paris, c'est Vouet (1590-1649). Vouet n'a rien d'un grand homme, mais c'est un habile homme, et c'est surtout un homme représentatif. Ils sont autour de lui une demi-douzaine, le Bourguignon Perrier (1590-1650), le Tourangeau Vignon (1594-1670), le Parisien Blanchard (1600-1638), qui font à peu près les mêmes choses et décorent de pair avec lui les hôtels de la finance et de la magistrature. Ce sont des gens expéditifs, de verve facile et brillante, de moins d'imagination que d'esprit, de plus d'adresse que de souffle, et qui manient ingénieusement le dictionnaire de la Fable dans le décor théâtral et plafonnant de Véronèse.

Cet idéal pompeux et fort impersonnel, Simon Vouet a le mérite d'en être le représentant accompli. Sans être une figure, c'était un personnage. Rome l'avait fait prince de l'Académie de Saint-Luc. De retour à Paris en 1627, il allait être, pendant quinze ans, le plus en vogue des artistes du temps. Avec ses deux frères, ses deux gendres et son neveu Michel Corneille, il suffisait à tout et faisait une puissance. Tout le siècle a passé par l'atelier de Vouet.

De cette œuvre considérable, il reste aujourd'hui peu de chose, mais il est facile d'en juger par les gravures de Tortebat. L'*Aurore* de Chilly, chez le marquis d'Effiat, n'est guère qu'un composé de celles du Guerchin et du Guide. L'*Adoration des Mages* de la chapelle de l'hôtel Séguier (1638), est une page à grand orchestre, pleine d'ostentation et de clinquant, avec des étendards au poing des cavaliers, des centurions et des licteurs aux attitudes ronflantes, des nègres à turbans, des écroulements d'hermine aux épaules des vieux satrapes, et des brûle-parfums fumant sur des balustres. Ce Noël est traité en « triomphe ». Il faut voir le Nubien qui, debout à l'avant-scène, fait rage de ses joues gonflées et s'époumonne dans une trompette. *Puer natus est nobis :* 1638 ! l'année de la naissance

du Dauphin ! Cet appel de trompes, c'est la fanfare qui sonne le lever de rideau du siècle de Versailles.

Les peintures de Perrier à l'hôtel La Vrillière (Banque de France) sont le seul ensemble important qui subsiste de cette époque. C'est une réédition de la chambre des Dieux au palais de Mantoue, ou de la galerie des Carraches. L'Olympe n'est plus ici qu'une féerie d'opéra. Mais que ce style de fête a encore d'agrément ! Comme ces bourgeois connaissaient leur Ovide et leur Stace ! Comme de telles peintures évoquent une société !

Sans doute, ce n'est là que de l'art de reflet. Mais le peintre est de si belle humeur ! Les réminiscences mêmes dont son œuvre est cousue, ses plagiats, comme nous dirions, le recommandaient plutôt aux yeux des « honnêtes gens » : c'étaient d' « heureux larcins » qui faisaient profiter la langue des richesses étrangères, de belles citations qui ornaient le discours. Il est clair que Vouet et ses émules manquent d'individualité, mais ils ont rendu des services. Leur art est vide, c'est vrai, mais ils ont assoupli la forme. Cette école française, si nulle, ils ont su réussir à lui assimiler la substance de la Renaissance. La galerie La Vrillière est de 1645 ; en 1649 Vouet meurt, et Le Brun entre en scène à l'hôtel Lambert.

Philippe de Champagne (1602-1674). — Au milieu de ces « utilités » et de comparses de moindre rang, tels que Laurent de la Hyre (1606-1656), Charles Errard (1607-1689) et Louis de Boullogne (1609-1674), un homme tranche par un grand air de dignité morale, un sentiment plein de pudeur et une beauté de vie intérieure qui touche et imprime le respect : c'est Philippe de Champagne, le peintre de Port-Royal.

C'était un Flamand de haute taille et de forte santé, ayant le flegme de sa race, une charmante candeur, placide et virginale. Il vint à Paris à dix-neuf ans (1621), s'y maria et ne bougea plus guère. On l'estimait beaucoup. Jusqu'à la mort de Richelieu, il fut avec Vouet le peintre le plus occupé de l'école. Ses œuvres profanes et sacrées se distinguent d'ailleurs à peine des œuvres contemporaines. Champagne manque totalement d'imagination. Mais le portraitiste est admirable. Il n'y a pas de plus beaux portraits de l'école flamande que ceux que nous avons au Louvre : le *Président de Mesmes,* les *Echevins,* le *Louis XIII* ou le *Richelieu.* Ce n'est pas que ces figures soient d'un observateur pénétrant, encore moins d'un amoureux de la forme individuelle, comme van Dyck. Mais elles sont d'une probité, d'un sérieux, d'une vérité imposants. Il y

a chez l'auteur quelque chose d'Holbein (voyez son beau *Christ mort* du Louvre) avec cette joie flamande de l'œil, qui se délecte à manier la pourpre et l'écarlate, et qui est chez Champagne l'élément sensuel et son plaisir d'artiste.

Un jour cette joie s'éteignit, cette sensualité se mortifia, le deuil réduisit au silence cette palette opulente. Champagne était pieux; l'épreuve le rendit dévôt. Il ne lui restait qu'une fille, religieuse à Port-Royal. Il devint le peintre attitré de l'illustre maison. Le peu d'art humain qui éclaire ce christianisme un peu morose, c'est à lui qu'on le doit. Surtout, il nous a laissé une galerie inestimable des hommes et des femmes qui formèrent cette grande école d'héroïsme religieux. Ces portraits graves, sans ornement, sans « effet », sans sourire, ne valant que par l'accent et la physionomie, le magnifique Saint-Cyran, le doux Sacy, l'ardent et bouillant d'Andilly, et les femmes, la mâle Angélique, la forte Agnès, l'incomparable série de bustes de la collection Gazier, — forment un ensemble qui vaut pour l'histoire naturelle de l'âme humaine, les plus belles séries de Greco, de Hals et de van Dyck, — une monographie sainte où revit à jamais le génie du jansénisme.

Enfin, le jour où la fille du peintre recouvra la santé après une neuvaine, ce jour-là le père, le croyant, l'artiste se réunirent pour un chef-d'œuvre. Qui ne connaît la page admirable où deux religieuses en prières, dans une cellule grise, en guimpes et en robes grises, la poitrine croisée de sang, semblent transfigurées par l'attente du miracle, par la foi qui les illumine comme deux lampes d'albâtre ? Pâle et furtif éclair ! un des rares qui aient souri au front de Port-Royal, déridé la mélancolie de cette grande race soucieuse ! Il suffit à rendre immortel le nom de « Philippe de Champagne, bon peintre et bon chrétien ».

Excentriques et irréguliers. Callot. Les frères Le Nain. — Comme ce maître, un peu latéral à l'école française, il y a, en dehors du cercle de Vouet et de la peinture décorative, toute une seconde école, provinciale, excentrique à l'autre, assez décousue d'origine et de tendances, mais curieuse et originale : il nous reste à en dire un mot.

A vrai dire, son représentant le plus illustre, Jacques Callot, de Nancy (1592-1635), ne nous appartient pas. Ce dessinateur de génie, ce burineur, n'est pas peintre : jamais il n'a fait un tableau. Mais le succès même de ses estampes n'a pas été sans conséquences pour l'avenir de la peinture. L'habitude se prit de regarder le « genre » comme une spécialité des gra-

veurs : pour longtemps la peinture de mœurs allait se trouver vouée à une vie intermittente, et presque continuellement absorbée par l'estampe.



Philippe de Champaigne. — **Les deux violonistes.** (Musée de Rotterdam, 1654.)
A gauche, le neveu du peintre, Jean-Baptiste de Champagne, le second personnage est le graveur flamand Nicolas de Plattemontagne (Plattenberg).

Un trio singulier, un peu mystérieux, en faisait cependant, du temps même de Callot, un essai fort original.

C'étaient trois frères, natifs de Laon, qui faisaient à eux trois un ménage très uni. Ils s'appelaient Le Nain. Les deux aînés, Antoine et Louis,

nés en 1588 et 1593, moururent à deux jours d'intervalle en 1648. Mathieu, le cadet, né plus tard en 1607, mort en 1677, trente ans après ses frères, semble avoir eu peu de part à l'œuvre de la famille. Leur maître fut un « étranger », sans doute quelque Flamand ; mais Louis au moins a fait le voyage de Rome. Ils vivent à Paris dès 1629, célibataires, secrets, distants, en marge de l'art officiel, dans ce faubourg Saint-Germain et cette même rue Princesse qui sera la rue de Chardin.

L'œuvre des trois frères semble collective. Elle se compose de quelques portraits qu'on leur attribue çà et là, de rares tableaux religieux, et de tableaux de mœurs bourgeoises et plus souvent rustiques, qui ont fait leur réputation.

Ce sont des peintures sourdes et gauches, de ton sale, sans finesse de touche ni de dessin, mais surtout chagrines et sans vie. On devine des natures élevées et intéressantes, mais timides, maladroites, continuellement embarrassées par des difficultés d'exécution et de métier ; des observateurs tristes, sensibles aux côtés mornes de l'existence, et pour qui tout se noie dans la même grisaille monotone. Quand on sort des drôleries de Brauwer et de Téniers, et qu'on arrive aux *Paysans* de la salle La Caze (1642) ou à la *Forge* de la salle Le Nain, on est frappé de leur sérieux. Rien n'est d'ailleurs plus loin de la douce bonhommie, de l'intimité hollandaises : ce sont des œuvres émues, mais contraintes et guindées, plus éloquentes qu'affectueuses, et moins faites de cœur que de tête et de volonté. Chaque figure, étudiée à part, est comme pétrifiée. L'expression de la mélancolie atteint l'hébètement et une sorte de stupeur.

Ces peintures un peu solennelles de la misère sociale ont quelque chose de littéraire, mais aussi une portée morale qui les rend bien françaises. On conçoit en revanche qu'elles avaient peu de chance de plaire. Elles sont d'un sentiment trop particulier pour sourire au public ; l'exécution maigre, hésitante, n'avait rien à apprendre aux peintres. Les Le Nain devaient donc rester des isolés. Comme notre grand Millet, auquel ils font penser, ils ne pouvaient laisser aucune postérité.

Les Romains. — Il y avait enfin à Rome un groupe important de Français qui commençait, aux environs de 1640, à faire parler de lui, et dont les nouvelles parvenaient de ce côté des Alpes. Je ne parle pas de cet écervelé de Valentin (1600-1632), un jeune fou, un des plus spirituels imitateurs de Caravage, qui se crut obligé de vivre comme son maître, et mourut d'un bain froid à la suite d'une débauche. Mais on se préoccu-

pait beaucoup d'un nouveau venu, un Normand, un esprit puissant, méditatif, qui s'était fait une place à Rome, et dont l'ascendant s'imposait. Il avait déjà un public à Lyon et à Paris. Richelieu lui avait acheté quelques tableaux. Un homme de goût, Chantelou, secrétaire du surintendant de Noyers, songea à rappeler en France cette gloire neuve, pour remplacer Vouet, déjà un peu usé. Par lettres datées de Fontainebleau



Cliché Alinari.

Le Nain. — Le repas de paysans. (Musée du Louvre, 1642.)

le 15 janvier 1639, Louis XIII engageait pour cinq ans, à des conditions honorables, « pour contribuer à l'ornement et décoration de ses maisons royales », son « cher et bien-amé » Poussin.

CHAPITRE II

POUSSIN ET SON CERCLE

Nicolas Poussin (1594-1665). — Après s'être fait attendre deux ans, le « bien-amé » se décida sur la fin de 1640 ; il arriva, s'entendit mal, vit qu'il perdait son temps, demanda son congé sous le premier prétexte, s'en retourna et ne revint plus.

Il marchait sur la cinquantaine, lors de cet inutile voyage. Ses débuts, comme toujours, sont assez mal connus. Il naît aux Andelys, le 15 juin 1594, d'un soldat en retraite et de la veuve d'un procureur. Un peintre nomade, Varin, le mène à Paris vers 1612. On le trouve à Rome en 1624. Mais ce n'est qu'en 1629 qu'il sort décidément de l'ombre et de la misère. Des maîtres du siècle, il est celui que nous saisissons le plus tard. Sa première œuvre conservée, le célèbre *Germanicus* (Rome, pal. Barberini), est l'œuvre d'un peintre de trente-cinq ans.

Comment se sont formées ses idées ? De quels éléments se dégage son ingénieuse et forte personnalité ? Son beau portrait du Louvre nous le montre en 1650, dans toute sa gloire, au sommet de ses expériences et de ses certitudes. Il est là, grisonnant, le manteau romain sur l'épaule, sa belle main de pulpe sensuelle posée sur la tranche d'un carton plein d'études, sa crinière grise encadrant fièrement son majestueux visage. Les traits sont forts plutôt que fins. La tête est magnifique. Calme, un peu dédaigneuse, les lèvres serrées, le menton carré et volontaire, avec ses yeux voilés, un peu faibles, liserés de sang, elle se rejette en arrière, enveloppant de loin les choses, prenant son point de vue, son « prospect », suivant une de ses expressions familières, estimant les réalités, les pesant d'un regard qui juge et délibère, et qui compense la faiblesse de l'organe par la force de l'attention. On ne connaît pas de peintre plus intellectuel.

Mais ce premier trait n'est pas le seul. Ce grand esprit est un esprit

passionné. Le cavalier Marin s'étonne de sa *furia*. Il y a du défi sur sa physionomie. Il avait, dit Félibien, la « mine résolue ». On sait son opposition et son indépendance à Rome, au milieu d'une école partagée entre les maniéristes et les naturalistes, le souverain mépris dont il accable Caravage, sa façon de tourner le dos à la fresque du Guide, à laquelle les copistes se collaient comme des mouches, pour étudier, en face, celle de Dominiquin. Partout, à Rome et à Paris, son attitude sera celle d'un honnête homme qui, au milieu de fripons, est en possession du vrai. Ingres même n'a pas été plus persuadé qu'en dehors de sa doctrine il n'y avait point de salut, et que toute espèce de réserve à ce sujet ne pouvait procéder que d'une noire envie.

Il en avait le droit. Il est clair que de son temps aucun artiste ne le valait, et n'égalait Poussin en dignité morale. Il n'y a dans sa vie aucun de ces coins douteux qui obscurcissent celle de Rembrandt. Il ne s'est jamais fait de son art, comme Rubens ou Velazquez, un moyen ou un marchepied. Il en est le serviteur modeste et désintéressé. Il eût rougi de tirer un profit personnel de la considération que lui valait son idéal. Jamais il n'éleva ses prix. Avec sa femme, sa « bonne femme », la fille du cuisinier Dughet, qui l'avait secouru dans une heure de détresse, il vivait heureusement dans une frugalité antique. Personne n'a eu plus que lui le respect de son art. Et peut-être s'en est-il fait une idée un peu étroite, mais il n'y en a pas de plus pure. Il en a une conscience très haute et infiniment noble. Il l'a aimé avec une susceptibilité inquiète et une sorte de scrupule. Il lui a subordonné et consacré sa vie.

Du jour où un lot de gravures lui révèle l'existence de Jules Romain et de Raphaël, il n'hésite pas, il court, au prix de mille fatigues (il est resté deux fois en route), se placer dans les conditions qui sont celles de la production des chefs-d'œuvre : et dès lors, pendant quarante ans (moins les vingt et un mois de son voyage en France), il demeure fidèle à la Ville Eternelle. Le climat ne lui vaut rien. Les gens, sauf une élite, ne lui inspirent que du dégoût. Mais, à côté de la Rome moderne, il y a les « antiques ! » Au milieu de ces ruines, de cette campagne sublimes, Poussin se sent au centre des choses, dans le plus beau lieu de l'univers. Quel cadre, pour y évoquer une « légende des siècles », que cette terre chargée d'histoire et d'immortels décombres ! Quel enchantement que ces solitudes ! Quels fantômes s'élèvent de ces cendres ! Poussin ramassant un peu de terre, mêlée de quelques miettes de marbre et de porphyre, et tendant à un étranger cette poussière auguste, en lui disant : « Prenez,

voilà l'ancienne Rome ! », Poussin créait une religion et une poésie.

Il habitait près du Pincio, au pied de la Trinité des Monts, dans une rue retirée où il eut pour voisins Claude Lorrain et Salvator. On embrasse de ces hauteurs la plus belle vue de Rome : douce nuée de dômes et de coupoles, déferlant entre les collines, et que condense là-bas, comme une bulle d'or, le divin œuf de Michel-Ange. En arrière, par les pinèdes de la villa Borghèse, l'artiste pouvait gagner les chemins dans les terres au ton de soufre ou de basane, que ronge le fleuve limoneux, et qu'on appelle encore la « promenade du Poussin ». Assise à l'horizon de ces campagnes fiévreuses, la pyramide du Soracte se dresse comme un autel. Et l'on voit sur les berges, parmi les roseaux de Syrinx, mugir les grands bœufs blancs de la campagne romaine, dont les cornes ont la forme d'une lyre.

Tous les soirs, sa journée finie, il descendait, selon la coutume romaine, sur la place d'Espagne, comme Hortensius sur le Forum. Entouré d'une escorte d'amis et de disciples, le maître aimait à discourir, en allant et venant, de choses doctes et curieuses. Les étrangers se faisaient montrer, au milieu de ce nouveau Lycée, l'illustre vieillard reconnaissable à sa taille imposante et à sa haute tournure. Sa personne offrait un mélange de bonhomie et de majesté. Il était abordable à tous, écoutait de bonne grâce. Sa parole était de grand poids et reçue avec déférence. Il ne faisait pas le professeur et s'inspirait des occasions. Mais, ayant beaucoup lu et beaucoup observé, il ne touchait à rien qu'il n'eût approfondi, et une sagesse dorée abondait sur ses lèvres.

C'était un homme qui sentait naturellement comme Epictète et qui peignait comme personne, un stoïcien avec l'imagination d'un Virgile. L'art n'a pas de plus belle figure. Il avait l'esprit haut sans affectation, avec un grand velouté d'âme : on le trompait comme on voulait. Tant que sa femme fut là, l'entourant de sa sollicitude, il put, en dépit de ses maux, concentrer son peu de vie sur ses derniers ouvrages. Elle succomba la première ; alors il cessa de se défendre. Ses infirmités l'accablèrent. « Il est trop tard », fait-il répondre au grand Condé, qui souhaitait de ses tableaux. Le 19 novembre 1665, son cœur s'arrêta tout à fait. Rome entière suivit les funérailles de Poussin. On déposa ses restes dans la petite église de Saint-Laurent *in Lucina*. Chateaubriand, ambassadeur de Louis XVIII à Rome, lui dédia un mausolée : hommage d'un grand paysagiste à un grand paysagiste, et de l'auteur de la *Lettre à Fontanes* à celui des *Bergers d'Arcadie*.

La doctrine de Poussin. — On oublie trop que Poussin est en son temps un novateur. Qu'on se rappelle la situation : on est en plein baroque. Avec les Josépin, les Lanfranc, les Maratte, la préciosité règne sur toute la ligne, à moins que ce ne soit le romantisme à rebours, l'école brutale de Caravage. Ce sont là, aux yeux de Poussin, deux charlatanismes également malhonnêtes, également éloignés de la réalité, et procédant tous deux d'un même libertinage, la soumission de l'art au caprice de l'individu. Il est temps de le soustraire à l'anarchie des goûts et des tempéraments, de le prémunir contre le désordre et l'arbitraire du « Moi », et de lui rendre le sens salutaire d'une discipline : à quoi Poussin pourvoit par sa doctrine de l' « imitation »

Il y a eu un peuple d'artistes, un peuple qui tout entier fut un public de connaisseurs, et dont la grande affaire fut de créer le beau. Seule au monde, la Grèce fit de la vie une œuvre d'art. Pendant mille ans, elle eut des poètes, des penseurs, des sculpteurs, des peintres occupés à perfectionner quelques types exquis, et à les rendre de jour en jour plus accomplis et plus aimables. Leur Olympe est le plus parfait des abrégés du monde, le plus beau répertoire des formes de l'existence. Grâce à une étude constante et de plus en plus réfléchie de certains attributs de proportion et de nombre, il n'est aucune des qualités de jeunesse, de force, de puissance, de vénusté, que ces maîtres incomparables ne fussent arrivés à rendre par des formes appropriées et des mesures définies. Ils avaient constitué ainsi un trésor d'observations, un vocabulaire merveilleux, auquel il n'est permis d'ajouter quelques traits qu'en commençant d'abord par en comprendre la profondeur et par en pénétrer les lois.

Se mettre à l'école de l'antique, ce n'est donc nullement s'écarter de la nature, mais c'est y revenir ; c'est apprendre à se conformer à la réalité. Il est vrai que Poussin n'a guère eu sous les yeux que des antiques de troisième ordre. Mais la merveille, c'est qu'à travers des modèles inférieurs il ait su retrouver dans sa fraîcheur originelle le véritable esprit antique.

C'est là le prix de l'œuvre de Poussin, mais c'est aussi la part d'illusion que comporte son système. Ce qu'il donne pour une règle objective et toute rationnelle, repose au fond sur le sentiment le plus particulier, et même sur une physiologie tout individuelle. Rappelez-vous ces yeux débiles, aux bords endoloris, ces yeux que blesse l'éclat et le chatoiement des apparences, peu aptes à en saisir le détail et le fourmillement, ce regard de presbyte, impuissant et trouble de près, et qui se pose à l'horizon, où les lignes s'apaisent, et où le contour des choses atteint au calme et au

repos. C'est un regard qui a de l'ampleur, mais que le mouvement déconcerte : regard de vieillard, d'historien, sur lequel le présent ne laisse que des impressions confuses et brouillées, et qui ne devient lucide qu'à distance, comme à travers du temps et de l'espace interposés. Evidemment, la vie réelle ne l'intéresse pas. Il la trouve trop mêlée, trop inachevée, trop diverse ; il pense qu'il n'y a de beauté que des choses révolues et des peuples éteints, auxquels la mort a donné une attitude définitive et l'aspect de l'éternité.

Tel est le cas étrange de ce peintre pour qui il n'y eut de vivant que le passé, et qui ne voulut plus rien savoir depuis Josèphe et Marc-Aurèle. Les Antonins marquent la limite, le môle d'Hadrien de son monde moral. C'est à peine s'il a touché à l'Évangile ; il n'en a ni l'amour ni le sentiment délicat. Son Christ est certainement un de ses types les plus faibles. Comme artiste du moins, cet homme de haute vertu n'est rien moins que chrétien. Osons comprendre Poussin entier : sachons voir la fierté de cet idéal passionnément rétrograde, de cette fin de non-recevoir opposée à la platitude, à la mesquinerie modernes. Avec notre civilisation compliquée, notre bien-être encombrant, notre luxe vulgaire, c'est nous qui sommes les barbares. Ah ! pour qui en comprend le sourd et profond appel, quelle invitation s'exhale de l'immense paysage du *Diogène !* Chez cet homme qui cède au vaste concert des choses et répudie d'un geste la convention suprême, quelle vocation religieuse ! Quelle paraphrase de l'antique *Sequere naturam !* Quelle nostalgie de rentrer dans l'ordre universel et de conclure un nouveau pacte avec la vérité !

Cessons donc de reprocher au maître son obstination antique ; cessons de lui reprocher ses Grecs et ses Romains. Comprenons que Poussin, en peignant Plutarque et la Bible, nous donne de l'humanité la vision la plus haute, la plus riche et la plus profonde. Est-ce qu'une scène de mariage est moins aimable et moins vivante, pour ressembler un peu aux *Noces Aldobrandines ?* Est-ce qu'une figure de jeune fille paraît moins gracieuse pour faire le geste d'une canéphore, ou pour avoir les proportions de Diane ou de Polymnie ? Au contraire : chaque chose ainsi se trouve rapprochée de son type, plus conforme à son être, plus voisine de sa nature et de sa définition.

De là le scrupule infini avec lequel l'artiste recueille jusqu'aux moindres vestiges de cette jeunesse du monde, et en reconstitue le cadre et le décor. Ce peintre se fait savant. Il compulse les textes, consulte les numismates et les archéologues, relève les peintures des vases, les bas-

reliefs des sarcophages. Pas un trait qu'il n'appuie sur un document sûr. Ne sourions pas : ce zèle d'érudit, c'est de la probité ; c'est la peur admirable de tricher, de mentir. C'est encore piété envers l'humanité défunte, respect de l'artiste pour la « culture », pour tout ce qui augmente la religion entre les hommes. C'est pour les mêmes raisons que Poussin vit à



Cliché Braun et Cie.

Poussin. — L'inspiration du poète. (Musée du Louvre.)

Un des rares tableaux de Poussin où les figures soient de grandeur naturelle.

Rome, devant les horizons témoins de tant d'histoire, s'imprégnant les yeux des spectacles que contemplèrent les hommes d'autrefois. Lui, qui ne faisait pas d' « études » particulières, en a fait mille, et d'admirables, d'après des paysages. On le voyait rapporter de la campagne dans son mouchoir jusqu'à des mousses, des cailloux qu'il voulait peindre d'après nature. Quelqu'un lui demandait le secret de son génie. Il répondit : « Je n'ai rien négligé ».

L'ŒUVRE DE POUSSIN. — *Veramente quel uomo è stato un grande istoriatore e grande favoleggiatore :* on ne dira pas mieux sur Poussin

que Bernin. Un grand « historien », un grand « conteur de fables », un génie *épique*, en un mot, le premier de son temps, un des premiers de tous les temps, tel est Poussin. Qu'on ne se trompe pas à ses petits formats : sur ce théâtre de marionnettes se jouent les plus grands drames du monde. Ni l'exiguité de la scène, ni celle des personnages, n'ôtent rien à la grandeur d'une poésie incomparable. Au contraire, dans ce cadre de pure convention, l'esprit est plus à l'aise ; on est moins gêné par l'effort, fatalement décevant, pour saisir la réalité. Il n'y a plus de réel que la pensée du poète. Aucun art ne nous offre plus vivement la joie d'un contact immédiat avec un grand esprit.

Cet esprit s'énonce sous la forme de la légende et de l'histoire. Soit, par exemple, l'idée d'un tableau de jeunes filles : Poussin fait là-dessus sa *Rébecca*. Pourquoi ? C'est que la jeune fille n'a tout son prix que pour l'amour, et que l'arrivée d'Eliézer, faisant choix d'une élue dans un groupe de beautés, représente vivement cette idée à l'esprit. La présence de cet épouseur, des présents à la main, au milieu de ce bouquet de vierges, en dégage, si je puis dire, toute l'essence féminine ; chacune donne tout son parfum. C'est d'ailleurs en son fonds une scène éternelle, sans patrie et sans âge : chaque jour les filles d'un village descendent à la fontaine. Mais à peindre les choses telles quelles, on n'aurait qu'un tableau de Léopold Robert. Au contraire, en plaçant la scène dans le monde biblique, Poussin lui donne toute sa poésie de voluptueuse idylle, son arome de nard et de myrrhe. Par là, en se libérant de la servitude du réel, il s'oblige à remplir des conditions d'un autre ordre, si bien qu'au lieu d'un fait banal et sans portée, il nous en propose le « type » : ainsi son œuvre s'accroît d'une richesse infinie, puisqu'elle renferme en puissance toute la série des faits pareils, et que c'est à vrai dire l'histoire de tous les siècles.

Cette faculté de tout réduire et de généraliser fut au XVIIe siècle immensément admirée. On adorait les œuvres de ce peintre « philosophe ». Bernin en compare l'éloquence à celle d'un « beau sermon » ; nous dirions plus exactement, d'un « cours » ou d'une « conférence ». Et c'est ce qui nous gâte une part de l'œuvre de l'artiste, la plus vantée jadis et la plus réputée, la *Récolte de la Manne* ou le *Jugement de Salomon*, le *Testament d'Eudamidas* ou les *Sept Sacrements*.

Mais à côté de ce moraliste et de ce raisonneur, il y a heureusement le grand rêveur d'histoire, le « prophète du passé », le contemporain et le témoin des hommes disparus. Celui-là n'est jamais absent des œuvres même les plus abstraites. Partout, au moins dans le décor, dans l'évoca-

tion des nobles architectures, des colonnades, des thermes, des pyramides, des « fabriques », reparaît le revenant des cités évanouies, l'anachorète des *Ruines de Thèbes*, le compagnon d'Alcibiade sous les portiques du Pœcile ou sur les marches des Propylées. Il y a chez Poussin un grand visionnaire antique, un homme en qui se pressent les images d'autrefois, et



Cliché Hanfstaengl.

Poussin. — La nourriture de Jupiter. (Galerie de Dulwich.)

pareil à un voyageur du royaume des ombres, qui n'a plus repassé le fleuve au delà duquel habite le peuple sacré des morts.

On a tant abusé des théories de Poussin, qu'il est nécessaire d'insister sur ce que son génie comporte de spontané et de sentimental. Il avait, en réalité, le sens le plus fin de l'histoire, le goût et l'intuition de ce qui est « primitif ». Et puis, il a le génie émouvant du *mouvement*. Jetez les yeux sur les *Sabines :* est-ce que l'explosion des faits, la trépidation du motif, l'éparpillement des timbres, la fuite de toutes les forces projetées aux quatre coins du cadre par la plus violente énergie centrifuge, ne donnent pas l'impression qu'on noterait en musique par l'indication : *allegro furioso ?*

Oui, Poussin est le plus grand inventeur de rythmes de la peinture. Personne n'en a créé un si grand nombre, de plus pathétiques et de plus beaux, de nobles et de touchants, de calmes et d'élégiaques. Le rythme, voilà son langage et son domaine propre, et c'est là, dans son art, la part du « don » et de la passion, et l'élément impérissable de poésie et de beauté.

On peut le dire : c'est sous la catégorie de la mesure et du rythme que lui apparaissent toutes choses, et son œuvre, comme celle d'un Rameau ou d'un Gluck, est celle d'un des grands « musiciens » de l'art. On y trouve ce même sens des belles attitudes, cet art des gestes harmonieux dont la Grèce avait fait une science et l'objet d'une culture que développait l'orchestique. Poussin est plein de danses héroïques ou tendres, religieuses ou guerrières, de ces danses qui, Wagner l'a dit, forment un langage universel, exprimant la vie par des signes neutres et indéterminés, où l'attitude et le geste ne sont que des motifs de rêves et de joie éternelle.

Et toute une partie de son œuvre, la plus précieuse et la plus rare, n'a d'autre raison d'être que de développer ce rêve de volupté. C'est celle dont on parle le moins, parce qu'il est le plus difficile d'en parler : le charme échappe à l'analyse. Que veut dire par exemple le délicieux tableau de Dresde, intitulé l'*Empire de Flore ?* Que veulent dire ces figures fines et adolescentes, éparses, dansantes ou couchées, ces couples sans lien entre eux, perdus dans leur amour, séparés du monde extérieur par une pergola où grimpent des églantines ? D'où vient le mystérieux et enivrant émoi qui se dégage de cette féerie, charme inquiet et subtil comme celui du *Printemps* lui-même de Botticelli ? Que signifient ses *Bacchanales* et ses *Triomphes de Flore ?* Ses *Concerts d'amours* et ses *Nourritures de Jupiter ?* Ses *Nymphes chevauchant des satyres*, ses *Faunes poursuivant des napées ?* Que signifiaient ces « pendants », dont le titre fait rêver : la *Naissance du corail et de la rose ?*

Il y a chez Poussin une sensualité fine et tout imaginaire, un goût de la « délectation » qui est égal au moins à son goût de la grandeur. Il se donne à lui-même la plus ardente des fêtes plastiques, le spectacle d'une planète antérieure au péché, où la vie ne rougissait pas de sa nudité sans voiles. L'antiquité ne lui suffit plus, il recule jusqu'à l'âge d'or. Il se réfugie dans l'utopie des siècles de Saturne, d'une nature souriante à sa première aurore, dans la création de vagues Champs-Elysées. Elle se peuple de figures animales ou divines, de Corybantes et de Cabyres, d'Oréades et de Naïades, à la fois précises et flottantes, sans lien, ne for-

mant ni tribus ni cités, isolées, chasseresses, pastorales, ne connaissant



Cliché Alinari.

Poussin. — L'empire de Flore. (Musée de Dresde.)

Dans un jardin, Ajax, Narcisse, Clitie, Adonis, Hyacinthe représentent les fleurs dans lesquelles ils furent métamorphosés; Flore danse au milieu d'eux, environnée d'Amours et répandant des fleurs.

encore que la lente vie du rêve ou les enlacements du plaisir : et ce sont ces tableaux spacieux et magiques, aux figures un peu clairsemées, vivant d'une vie toute musicale, sous les tremblants ombrages du frène ou du

bouleau, et dont l'auteur du *Doux pays* nous a rappris de nos jours la secrète suavité.

La beauté de ces œuvres est faite d'abandon au rythme de la nature. Poussin, c'est par là qu'il faut finir, est un paysagiste souverain. Chacun de ses tableaux (je parle des derniers, ceux qui n'illustrent rien, cessent d'être des « images » et ne sont plus que des poèmes), est conçu comme une symphonie. Chaque figure n'est qu'une variation mélodique, une voix posée sur le thème sourdement exprimé par l'orchestre des choses. Et une mélancolie profonde s'exhale de ces peintures. Mélancolie de ce qui n'est plus et ne sera plus jamais, tristesse de l'être éphémère foulant un sol fait de tombeaux, regret de la vie qui s'écoule, d' « être venu trop tard dans un monde trop vieux » et où l'on ne goûte plus la vraie douceur de vivre : qui dira ce qui fait des *Bergers d'Arcadie*, sous sa forme discrète, la plus éloquente des élégies ?

Et dans ce sentiment enfin, Poussin trouve une raison de calme et de sérénité. Dans le contact avec les choses, dans la contemplation des formes éternelles, dans l'immuable sourire de l'horizon romain, il reconnaît une discipline. Tout, dans ces lignes sublimes, écarte la frivolité et conseille à l'homme de s'unir aux fins universelles. Nulle part la caractère de lois n'est inscrit en signes plus certains et plus majestueux. Aucun paysage ne donne l'impression plus vive d'une cristallisation morale, d'un ordre, d'un cosmos. Par une intelligence profonde de la nature, l'artiste arrive à une éthique. Constable observe que ses paysages dégagent une émotion religieuse : c'est en effet une religion, celle d'Epicure et de Lucrèce, aussi éloignée que possible de la manière franciscaine, mais qui enseigne un noble accord intellectuel avec la volonté des choses, la calme soumission aux intentions du monde, la paix de l'âme, l'eurythmie.

« Les choses, dit Taine, sont divines : voilà pourquoi il faut concevoir des dieux pour exprimer les choses ; chaque paysage a le sien, sombre ou serein, mais toujours grand. » Poussin déjà l'avait compris. Seul peut-être de tous les artistes qui se sont servis de la fable avant les découvertes de la critique moderne, il eut l'intuition vraie du paganisme et du genre de réalités permanentes qu'il exprime. Seul il vit dans l'Olympe, au lieu d'un dictionnaire de périphrases ou d'une imagerie sensuelle, la figure et l'émanation de la vie universelle. Personne depuis Virgile n'avait cueilli le rameau d'or, ni entendu l'oracle de la terre romaine. Il fallut ce penseur profond et solitaire pour nous rendre le sens des

mythes. Devant son *Polyphème* énorme et montagneux, devant son *Hercule et Cacus* du musée de Pétersbourg, on se sent reporté au fond des



Cliché Hanfstaengl.

Poussin. — Bacchanale. (National Gallery à Londres.)

temps préhistoriques, aux siècles du vieil Evandre, et l'on comprend le mystère de ces âges paniques.

Ainsi, tout se tient dans cet art parfaitement homogène, et l'imitation

de la statuaire antique (qui partout ailleurs semblerait un peu artificielle) paraît la forme nécessaire d'une imagination naturellement païenne. Par là, par ce tour d'esprit qui personnifie toutes choses, leur prête par con-



Cliché Hanfstaengl.

Poussin. — Nymphe portée par un satyre. (Musée de Cassel.)

séquent une âme et un sens arrêté, le paysage de Poussin atteint (mais d'une manière toute différente) à la même généralité que celui même de Ruysdaël. Ses dernières œuvres, les quatre paysages du Louvre (le plus célèbre est le *Déluge*), sont un poème absolument unique dans la peinture. Elles comportent, avec leur part très simple de légende, une variété d'inter-

prétations et une somme de poésie indéfinies. Comme le sage mourant dans le dialogue de Platon, ce maître merveilleux, parti de la morale, de l'histoire, de la psychologie, finissait simplement par faire de la musique.

L'Influence de Poussin. — Son action a été très faible, et, dans la mesure où elle existe, elle a été dangereuse.



Cliché Hanfstaengl.

Poussin. — Polyphème ou paysage silicien. (Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.)

Il n'a presque pas eu d'élèves, ce qui est curieux, avec son goût de l'enseignement. Son camarade Jacques Stella (1595-1657) est un artiste des plus médiocres. Son beau-frère Gaspard Dughet, dit le « Guaspre » (1613-1675) a couvert de paysages les églises et les palais de Rome, et cependant il n'a vécu que des miettes de Poussin. Le paysage héroïque perd beaucoup de son prix chez ce maître facile.

Tous les autres Français qui ont alors passé par Rome ont également subi l'ascendant de Poussin. Pas un, il va sans dire, n'était capable de le comprendre, n'avait sa conscience, encore moins son génie, et ne pouvait même en sentir l'originalité. Le rôle du raisonneur et du théo-

ricien fut exagéré sans mesure aux dépens du poète, du songeur et du mélodiste, et cet exemple poussa l'école sur la voie du rationalisme et de la subtilité. L'imitation de l'antique, privée du sentiment exquis qu'en avait eu le maître, dégénéra bientôt en convention académique.

Pour résumer l'action de Poussin sur la peinture française, je dirai, si l'on me passe deux barbarismes, qu'il l'a « intellectualisée » et « aristocratisée. » Il est clair que son art est un art d'initiés. On ne peut nier que le culte de Poussin n'ait eu cet effet durable d'encourager le grand défaut de tout art « aristocratique », à savoir l'ignorance et le mépris de la vie.

Il n'en a pas moins établi victorieusement les titres de l'école. Il contribua ainsi à « nationaliser » la peinture française. Et enfin, peut-être sans lui, — mais seulement « peut-être », — nous n'aurions pas eu Claude Lorrain.

Claude Lorrain (1600-1682). — Il s'appelait Claude Gellée. Il est né à Chamagne, près de Mirecourt, sur les bords de la Moselle d'Ausone. Il étudie un an chez son frère à Fribourg. Ses maîtres à Naples et à Rome, l'Allemand Wals et le Florentin Tassi, sont deux disciples d'Elsheimer. Après un *wandeljahr* en Tyrol, en Bavière, il est de retour à Rome en 1627 : il n'a pas mis le pied en France.

Sandrart l'a connu. Il le range dans sa *Teutsche Akademie*. Et en effet, Claude « le Lorrain » n'a jamais de sa vie passé pour un Français. A peine s'il en parlait la langue, un étrange patois farci d'italien, de latin. Son ignorance était extrême. Il ne signait même pas correctement son nom. La grande affaire de sa vie, lorsqu'il devint célèbre, ce fut de se défendre de la contrefaçon : c'est alors qu'il imagina (vers 1650) ce livre de candeur, le *Livre de Vérité*, où il prit l'habitude de tenir registre de ses ouvrages (C^{on} Devonshire). Il mourut fort âgé, le 21 novembre 1682.

Tout cela est d'une naïveté, disons-le, peu française. Et ses premières œuvres conservées, ses eaux-fortes, sont également des choses qui ne nous ressemblent pas. La *Fête villageoise* du Louvre (1639), avec la merveille de son flot d'or noyant les horizons et changeant la plaine en un lac de nébulosités ambrées, cette belle page elle-même a un accent du Nord qui fait songer plutôt à Bamboche qu'à Virgile.

C'est de la période suivante (de 1645 environ à 1665) que datent au contraire les grandes œuvres de Claude, les plus inoubliables et les plus populaires. Le cadre s'élargit, le style devient monumental. L'architec-

ture, aux premiers plans, remplace généralement les arbres. Les feuillages, moins minutieusement brodés au petit point, respirent et s'aèrent. L'association des éléments humains, les palais, les fabriques, avec ce que la nature a de plus profond et de plus vaste, l'océan et le ciel, de l'ordre intelligent et des forces infinies, forme une combinaison d'une éloquence toute nouvelle. On est bien obligé de remarquer que ce sont



Cliché Hanfstaengl.

Claude Lorrain. — Un port de mer. (National Gallery.)

choses contemporaines des dernières années de Poussin, que les deux maîtres à cette date habitaient porte à porte, et que ces travaux du Lorrain se ressentent du voisinage.

Oui, Claude dut à Poussin cette transformation de son style. Son art fut moins champêtre. Claude n'en fit cependant qu'à sa tête. N'attachez pas trop d'importance à l'énoncé du soi-disant « sujet » de chaque tableau : qu'il s'agisse de Chryséis ou de la reine de Saba, de Cléopâtre ou de sainte Ursule, les comparses qu'il fait ajouter par des amis à ses ouvrages n'ont évidemment pour l'artiste que l'existence la plus vague. Ne cherchez également aucune réalité dans la construction de ses Carthages et

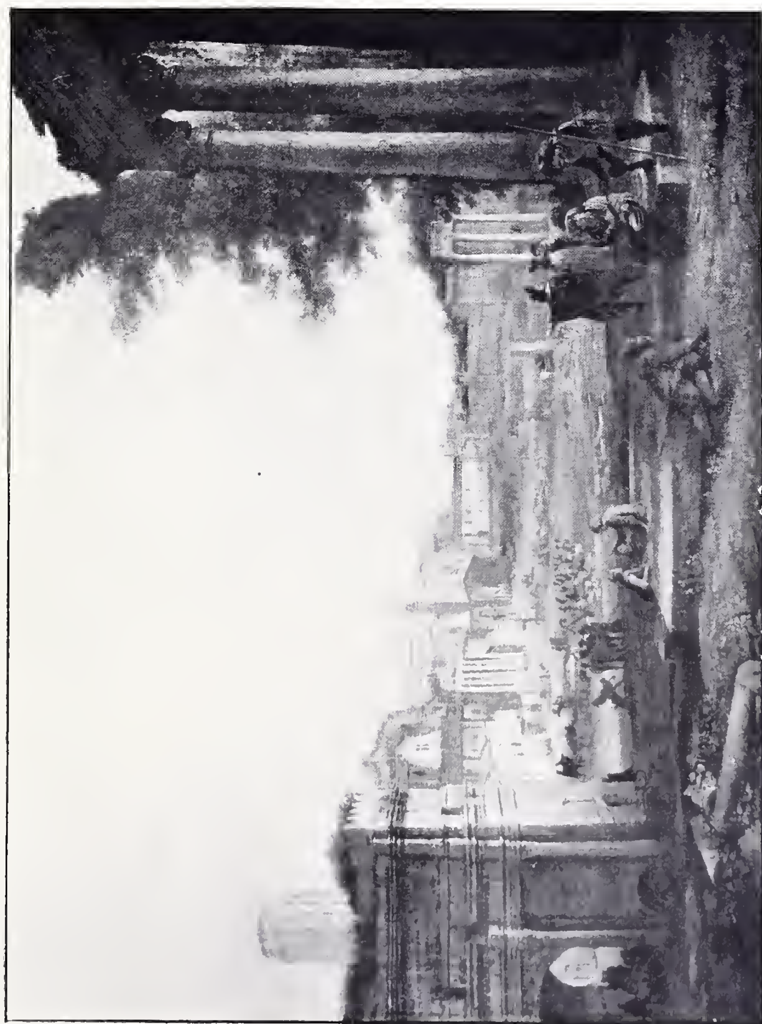
de ses Tarses, de ses Tyrs et de ses Sidons : peu importe le nom qu'il prête au cadre de ses rêves. Quelques éléments invariables, souvenirs de Venise, de Gênes ou de Naples, mêlés de quelques motifs romains (le Capitole, l'Arc de Titus, la villa Médicis) lui suffisent pour édifier le monde de ses mirages. Tel est le clavier, assez réduit en sa magnificence, sur lequel il n'est jamais las de voir jouer le soleil, le divin virtuose.

Quel que soit en effet le prétexte de l'ouvrage, ou le nom du décor, ou le lieu de la scène, le soleil est le grand personnage, ou plutôt le roi et le héros. La mer, les quais, les môles, les jetées et les phares, les larges perspectives qu'ennoblissent les Panthéons, ne servent pour ainsi dire que de surfaces réfléchissantes qui réverbèrent la gloire de l'astre. Son globe, suspendu comme une lampe d'or au centre même des choses, un peu au-dessus de l'horizon qu'il inonde de ses derniers feux, illumine l'univers rangé en cercle autour de lui. Le tableau irradie de ce foyer de lumière et semble l'émanation directe de sa splendeur.

De là cette composition concave, par orbes concentriques, et cet art des « valeurs » que la France n'a jamais bien connu, et que Claude a trouvé dans l'héritage d'Elsheimer. De là ce clair-obscur dont Claude est un des maîtres, cette atmosphère superbe où baignent ses idées, et qui est le principe ou l'élément de son lyrisme. Il choisit d'habitude les heures extrêmes du jour, celles de l'aurore ou celles du soir, lorsque le soleil bas à l'orient ou au couchant, jette sur la face du monde ses flammes horizontales. Aucun nuage ne ternit, aucune vapeur ne trouble l'immobile sérénité de la coupole céleste. Pareille à un dôme de cristal où flottent capricieusement quelques buées légères, elle se reflète dans le calme harmonieux de la mer, où la vague pousse et repousse alternativement un lambeau de lumière et un lambeau de nuit. C'est l'heure où il y a dans l'air le plus de clarté diffuse et le moins d'ombres. Des vigueurs les plus fortes aux clartés les plus vives, l'œil parcourt rapidement la gamme des valeurs, échelle diaphane jetée entre la terre et le ciel. Cependant des galères à l'ancre se balancent sur l'azur liquide, se détachant en silhouettes tendres sur l'horizon marin, et font rêver de voyages, de réveils magiques sous d'autres cieux, là-bas, où sont les Atlantides, tandis qu'un grand rayon perpendiculaire de l'astre, frappant la nappe étale, plonge jusqu'aux abîmes comme un immense clou d'or.

Sans doute, cette majesté, ce faste de lumière, l'imperturbable splendeur du calme, ne laissent pas de causer parfois une impression de monotonie. On regrette le *Buisson*, les ciels inquiets de Ruysdaël. Notre

école de Barbizon nous a rendus plus exigeants en fait d'intimité, de précision et de détail. L'instrumentation de Claude nous semble un peu sommaire, ses effets un peu limités. A ses éternels *Ports de mer*, à cette



Claude Lorrain. — Vue du Campo Vaccino à Rome, peint avant 1636, pour M. de Béthune. (Musée du Louvre.)

Cliché Neurdein.

nature de luxe, on regrette qu'il n'ait pas préféré de simples études : son *Campo-Vaccino* du Louvre, ou son exquise *Vue de la Trinité des Monts* à Londres, nous montrent ce qu'il eût été en ce genre plus humble.

C'était un homme suave et de très peu d'esprit, une âme habituellement sereine, un promeneur qui sortait des portes avant le jour et qui rentrait après la nuit, ébloui de lumière, l'œil rempli de palpitations

d'aurore, ou des vibrations orangées du couchant ; son âme les recueillait, et s'enchantait ensuite à exprimer ces lueurs dont elle était comblée. Cette lumière, « joie des yeux », n'est pas encore éteinte aux plus belles de ses toiles. Elles sont l'hymne inépuisable d'une imagination puissante et peu variée, d'une sensibilité dont la forme est le rayonnement.

Et pendant près de deux siècles, on n'a pas connu de plus beaux paysages que les siens. Pour tout ce temps, dans toute l'Europe, il a déterminé le genre. Je ne parle pas de ses élèves ou de ses imitateurs français, comme le triste Patel (1620-1676) ou Francisque Millet (1647-1679). Mais on a vu ailleurs son influence sur Jean Both, sur Swanevelt, peut-être sur Cuyp. Au siècle suivant, Joseph Vernet, en rajeunissant ses formules, ne le fera pas oublier. Mais aucun pays ne l'a mis plus haut que l'Angleterre. Le *Liber Veritatis,* publié par Earlom au commencement du dernier siècle, a visiblement inspiré le *Liber studiorum* de Turner. Et celui-ci, en léguant un de ses tableaux au musée national, à condition qu'il ferait pendant à un tableau de Claude, n'avouait-il pas expressément une émulation qui est une forme d'imitation ? En dépit des critiques passionnées de Ruskin, on n'ôtera pas cette gloire au petit paysan de Chamagne

CHAPITRE III

LA FONDATION DE L'ACADÉMIE

Sébastien Bourdon. Lesueur. — « Voilà Vouet bien attrapé ! » aurait dit Louis XIII à l'arrivée de Poussin. En effet, Vouet ne s'en releva pas. Mais ce n'est pas Poussin qui profita de la situation. Après le départ de l'artiste, il se produit un interrègne : l'école française va essayer de plusieurs chefs, avant de tomber sous la dictature de Le Brun.

Un de ceux qui avaient le plus de chances était Sébastien Bourdon (1616-1671). C'est lui qui fit le « May » de 1643. C'était un des artistes les mieux doués de son temps, un des plus ambulants et des plus versatiles, — un garçon qui peignait une voûte à fresque à quatorze ans (on reconnaît ici l'enfant de Montpellier), qu'on retrouve ensuite à Paris, à Rome, à Stockholm, faisant de tout, genre et histoire, dévotion et allégorie, et passant de Bamboche au Guide et à Poussin. Dans tous les genres, dans tous les tons, il était également agréable et brillant. Rien ne lui coûte, et c'est dommage : il est la victime de cette facilité. Mais il a le charme ; quelquefois, il est irrésistible. Deux ou trois portraits, comme son admirable portrait du Louvre, ou l'ardent *Fouquet* de Versailles, étonnent, dans la galerie compassée du XVIIe siècle, par la passion, la poésie : ce sont des portraits de Bourdon. C'est le premier des méridionaux de la peinture française, qui devaient y faire plus tard une si belle fortune. Il est venu cent ans trop tôt. Vers 1760, il aurait été un rival sérieux pour Fragonard.

En 1645, les chartreux de la rue d'Enfer commandèrent les peintures de leur cloître à un jeune peintre de vingt-huit ans, un élève de Vouet, déjà connu par de nombreux travaux dans la société parisienne, Eustache Lesueur (1617-1655). L'œuvre, aujourd'hui au Louvre, était achevée en 1648. Elle comprend vingt-deux scènes de la *Vie de saint Bruno*.

Célèbre, trop célèbre, cette longue légende a surtout l'intérêt, assez

rare chez nous, d'un récit hagiographique à la manière du moyen âge. Le principal mérite en est une certaine douceur, une grande simplicité d'imagination, une candeur élégante de diction, d'atmosphère et de draperies, le dépouillement de l'accessoire, le petit nombre des timbres, surtout la ferveur et le prix des physionomies. Pourquoi faut-il que tout cela soit si mal peint ? Ah ! les bleus de Lesueur ! Mais le XVII[e] siècle pardonnait tout à l'expression morale et à la piété des têtes.

C'est là en effet le meilleur du génie de Lesueur. Beaucoup plus que



Cliché Miesienski.

Sébastien Bourdon. — Bacchanale. (Musée d'Avignon.)

dans ses grands tableaux, tels que le *Saint Paul à Ephèse*, qui fut le « May » de 1649, on le trouve dans des œuvres modestes, où cet homme de talent aimable, frêle et un peu malingre, laissait parler son sentiment, sans se préoccuper d'un programme. Le vrai Lesueur est celui de la *Descente de Croix*, d'un rythme si doux, comme amolli de larmes navrées ; celui de la *Vision d'Agar*, surtout de la *Sainte Véronique*, une composition de rien, toute enfermée en quelques lignes timides, avec son coloris « d'une si touchante pâleur » (*Gautier*).

La même note blonde et déjà prudhonienne se retrouve à ses charmantes *Muses* peintes pour l'hôtel Lambert, en leurs formes souples et

liquides, en leurs suaves trios, comme d'un virginal Parnasse, vaporeux et doucement voilé. — Ce fut le chant du cygne : Lesueur s'éteignit précocement, à trente-sept ans (1er mars 1655).

LES DÉBUTS DE LE BRUN. L'ACADÉMIE (1648). — « Me voilà, dit Le Brun



Cliché Braun et Cie.

Lesueur. — Les Muses. (Musée du Louvre.)

Fragment de la décoration du Salon des Muses à l'ancien hôtel Lambert (Paris, île St-Louis).

en apprenant cette mort, une grande épine ôtée du pied ! » Lesueur mort, en effet, et Poussin s'étant fait romain, il n'y avait plus d'obstacle au consulat de Le Brun : il demeurait le maître de la situation.

Né en 1619 (il mourut en 1690) il revenait de Rome en 1646, après un court stage de quatre ans, d'ailleurs bien employé, et ayant conquis ses chevrons. Il arrivait, déjà célèbre à vingt-sept ans, patronné de hautes relations, avec une réputation assise et un prestige d'autorité. A peine

rentré, il fait le « May » de 1647, redouble en 1651. Ses dons étaient d'un peintre assez peu distingué. Mais on sentait en lui une force.

Cet homme, qui allait jouer pendant près de quarante ans un rôle si important dans l'école française, acharné travailleur, ambitieux, jaloux, n'est assurément pas un caractère sympathique. Mais on ne peut lui refuser la netteté des vues, le génie politique. Il comprit que la peinture, en France, était à réorganiser. L'artiste vivait toujours sur le pied de l'artisan. Il était temps d'inaugurer quelque chose de plus libéral. Un groupe d'artistes de la Cour s'entendit pour jeter les bases du système. Le Brun fut l'âme du coup d'Etat. Il eut l'art d'y intéresser le pouvoir. Par arrêt du Conseil, la déchéance de la maîtrise fut prononcée, et une nouvelle compagnie instituée, sous le titre d'*Académie royale de peinture et de sculpture* (20-27 janvier 1648).

Cette école — car l'Académie n'était pas autre chose — a été vivement critiquée. On oublie que l'ancien système tombait de vétusté. L'Académie, on le perd trop de vue, était le parti de la jeunesse, le parti des indépendants, impatients de supplanter un personnel discrédité. Ils étaient l'ardeur, le talent, la liberté, — mais oui ! — contre la routine, la paresse et l'esprit mercantile. Soustraire l'art au monopole, à la tyrannie syndicale, quel progrès! Mieux encore : rattacher les artistes à la personne du roi, faire de leur profession un service d'Etat, c'était les élever au-dessus du métier, leur donner des lettres de noblesse. Voilà le service inoubliable que nous devons à Le Brun : grâce à lui, l'artiste, jusqu'alors mercenaire, bohème ou parasite, pouvait entrer de pair avec les armes et les lettres dans le cercle éclatant du grand siècle.

PIERRE MIGNARD. LUTTE ET TRIOMPHE DE L'ACADÉMIE (1649-1663). — L'œuvre, à peine née, pensa périr. La maîtrise sentit le coup qui lui était porté ; elle fit tout ce qu'elle put afin d'étouffer sa rivale. Heureusement, elle manquait de chefs capables de faire échec à Le Brun. Elle trouva enfin son homme dans la personne de Pierre Mignard.

Ce champenois (1610-1695), de dix ans plus âgé que Le Brun, revenait de Rome après vingt-deux ans de séjour, frisant la cinquantaine, et précédé d'une incroyable renommée. Il s'était fait là-bas un grand succès de femmes, autant comme portraitiste que comme auteur de ces *Vierges* coquettes qu'on appelaient les « mignardes ». Il avait créé un poncif. Il renchérissait sur le Guide. Il avait été le peintre en titre de la Curie, du patriciat et de quatre papes successifs. Homme d'esprit, de



Cliché Alinari.

Lesueur. — Mort de Saint Bruno. (Musée du Louvre, 1648.)

belle mine, doué d'un art exquis de causeur, il avait joui longuement — un peu trop — des délices romaines. Il ne se pressait pas, voyageait à petites journées, sûr que Paris tomberait aux pieds de « Mignard le Romain ». Quand il y arriva, en 1657, la première place était prise.

Il ne lui restait plus que l'opposition. Il vit le parti à tirer des rancunes de la maîtrise et prit la tête des mécontents.

Le duel fut curieux. Les deux champions étaient les plus habiles hommes du siècle. L'un avait pour lui la reine-mère, les femmes, les gens de lettres, Molière dont il était l'ami (voir le portrait si beau de la Comédie-Française), dont il exploitait l'amitié avec une savante entente de la réclame et de la presse. L'autre s'appuyait sur la confiance des artistes, leur esprit de solidarité, sur les bureaux et les ministres.

Tous deux multipliaient les œuvres. En 1663, Mignard découvrit sa fameuse coupole du Val-de-Grâce. Ce travail fut porté aux nues. Molière fit un poème. L'Italie paraissait battue avec ses propres armes. Deux cents figures colossales peuplent cette composition immense, froide et vaine. Elle fut célébrée comme une victoire nationale.

Le Brun, de son côté, mettait en ligne quinze ans d'efforts et de succès. Sans parler de tableaux de toutes dimensions, qui auraient suffi à occuper un peintre, il manifestait une activité surprenante de décorateur. A l'hôtel Lambert, à partir de 1650, puis à Vaux-le-Vicomte, chez le surintendant Fouquet, depuis 1657, il créait des modèles accomplis de magnificence. Le thème de ses recherches, c'était la « galerie », la décoration de fête, sur le type de la Farnésine ou du palais Farnèse. Peindre le berceau d'une longue voûte et l'illustrer d'images de joie, y créer des espaces, y développer des visions d'un héroïsme pompeux, sensuel et un peu vulgaire ; les encadrer de stucs, de guirlandes, de cartouches, y marier les renommées, les atlantes et les cariatides, combiner la peinture et le relief, les ors, les bronzes et les grisailles : personne, après Carrache et Piètre de Cortone, n'a manié comme Le Brun ce style d'apothéose.

Dans sa visite à Vaux, en 1661, qui fut l'arrêt de mort de Fouquet, le jeune roi retint le nom du peintre de son ministre. Il fut surtout frappé de ce qu'il vit au Maincy : deux cents haute-lissiers, sous les ordres de Le Brun, tissaient l'*Histoire de Méléagre*. Le roi reconnut sur-le-champ dans cet organisateur, la trempe d'homme qu'il lui fallait. Il le manda à Fontainebleau. Dès lors, en dépit de la cabale, Le Brun était inexpugnable. Son œuvre triomphait. L'Académie, à demi ruinée par quinze ans de crise, est restaurée et rétablie (1663), puis complétée trois ans plus tard

par l'annexe de Rome (1666). Sire de Thionville, premier peintre du roi, directeur des Gobelins, chevalier de Saint-Michel et chancelier à vie de l'Académie royale, ce sont, sous tous ces titres, les fonctions d'un ministre et d'un dictateur des Beaux-Arts que Charles Le Brun va exercer pendant une vingtaine d'années. Et sans doute, ce n'est pas un peintre dont on raffolle : mais qui eût fait ce qu'il a fait ? Et devant l'œuvre accomplie, qui ne ratifierait le choix de Louis XIV ?

DEUXIÈME ÉPOQUE (1670-1730)

I. Le ministère de Charles Le Brun. — Les Gobelins. — Les peintres de Versailles. — Les Salons. — Écoles provinciales. — II. Rubénistes et Poussinistes : controverses sur la couleur. — Le triomphe de Mignard. — La Fosse, Jouvenet, Coypel : la coupole des Invalides et la chapelle de Versailles. — Les portraitistes : de Troy, Largillière, Rigaud, Santerre, Pesne, Nattier. — Animaliers : Oudry, Desportes. — III. Antoine Watteau et ses élèves.

CHAPITRE PREMIER

LA DÉCORATION DE VERSAILLES

Le programme de Le Brun. — Nous n'aimons pas Le Brun. Son despotisme nous effarouche. Son art nous semble vide, parce qu'il manque d'intimité.

En effet, il est des plus faibles chaque fois qu'il tente d'exprimer des choses qui relèvent de la vie intérieure. Il échoue misérablement dans la peinture religieuse. Son art est étrangement dénué de sensibilité. Le charme même de la peinture, le sens de l'harmonie, l'enveloppe, la fleur, l'épiderme, manquent totalement. Ses œuvres ont beau avoir pâti du temps et des restaurations, on voit trop qu'elles n'ont jamais été délicieuses. Il y a chez Le Brun une indélicatesse foncière (visuelle et morale) qui choque chez ce peintre de la gloire.

Et pourtant, c'est un grand artiste. Dans la mesure où l'art peut se passer d'émotion et n'est que l'expression d'une rhétorique superbe, il n'y a pas de tempérament plus fort et de plus magnifique virtuose que Le Brun.

Il avait, comme David, un rude sentiment de la vie, et le puissant portrait de la tribu Jabach (Berlin, 1660) ou le redoutable profil de Louis XIV, au Louvre, ou le croquis frappant de la Brinvilliers sur la charrette, sont des choses saisissantes d'énergie et de crudité. Mais les idées de son temps (il les partageait tout le premier), lui imposaient un

art, un programme, un système; on voulait adapter à la société française le cadre incomparable de la vie italienne. C'était sans contredit la forme la plus brillante qu'eût jamais revêtue la civilisation : le monde du merveilleux et des fictions heureuses, des perspectives splendides ajoutées à la vie, la complétant, la couronnant par la beauté du rêve, sous forme de nuage et d'olympienne vapeur. Cet art, que Rosso et Primatice avaient



Cliché Braun et Cie.

Charles Le Brun. — Mariage de Louis XIV. (Musée de Versailles.)
Tapisserie.

acclimaté chez nous, que Vouet avait pratiqué, qui avait déjà un siècle d'existence à Fontainebleau et ailleurs, c'est Le Brun qui allait lui donner sa forme définitive au Louvre et à Versailles.

Quelques critiques en effet qu'on fasse à sa conception des choses, qu'on lui reproche l'enflure et l'ostentation, une certaine absence d'originalité, il n'en reste pas moins que son nom est inséparable des deux œuvres qui ont porté à travers toute l'Europe, de Madrid à Potsdam et de Londres à Pétersbourg, le rayonnement de la gloire française. Notre art, avec Poussin, art de collectionneur, fait pour la chambre ou le cabinet, a

reçu de Le Brun cette puissance d'impulsion, cette grandeur matérielle qui s'imposent aux sens d'une manière indiscutable. Poussin était un isolé; Le Brun a fondé notre école. Il a tracé les grandes lignes qui devaient rester le cadre de l'imagination française. Il a fait oublier ses maîtres. Versailles effaça la galerie Farnèse. Vouet et ses émules furent rejetés dans l'ombre; Le Brun réalisa un absolu de majesté. L'Europe, pendant deux siècles, n'en connut pas de supérieur. Dans l'ordre des grandes créations esthétiques, celle de Louis XIV est la dernière en date : c'est l'honneur de Le Brun d'avoir fait pour une large part l'idée même que nous en avons.

Le Brun au Louvre et a Versailles. — Comme impresario, comme metteur en scène du faste de Louis XIV, Le Brun a dépensé une imagination qui est celle d'un des premiers décorateurs de tous les temps.

Sans parler de ses vastes séries, l'*Histoire d'Alexandre* (1668) et l'*Histoire du Roi* (1675), les *Éléments* et les *Saisons*, les *Mois ou les Maisons royales;* sans parler de décors éphémères, comme la Pompe funèbre du chancelier Séguier (1672), où Notre-Dame disparaissait sous les échafaudages, les tentures, les allégories; sans rien dire des travaux des Sceaux, de Saint-Germain et de Marly, et à ne prendre enfin que ces trois grands ensembles, la galerie d'Apollon au Louvre (1665), le grand escalier de Versailles (1674-78) et la galerie des Glaces (1679-84), on n'a pas le souvenir d'une pareille activité, depuis le jeune homme divin qu faisait les délices de Jules II et de Léon X.

Non qu'on ose comparer Le Brun à Raphaël! Il y a chez le Français trop d'esprit ou de bel-esprit, trop de personnifications, trop de rébus et trop d'emblèmes, — « la Chicane, vieille décharnée qui dévore des paperasses », ou « la Force, tenant un parchemin où est tracée une pyramide ». Il y a trop peu de beauté pure, trop peu de distinction, trop d'allusions de complaisance, trop de dithyrambe enfin et de panégyrique. Le *Gouvernement personnel de Louis XIV* paraîtra toujours un peu froid à côté de l'*École d'Athènes.*

Ce qu'on ne peut assez admirer, au contraire, c'est la prodigieuse unité de ces ensembles décoratifs; c'est la simplicité du plan, la coordination des parties, leur dépendance réciproque, et cet art des développements qui assujettit partout l'expression à une seule vue; c'est l'inépuisable invention de trophées, de médaillons, d'encadrements et de supports, le luxe herculéen de figures suspendues aux frises comme les Tritons de



Cliché Alinari.

Charles Le Brun. — Entrée d'Alexandre le Grand dans Babylone. (Musée du Louvre, vers 1666.)

Puget à la poupe des galères ; c'est le mélange puissant de la mythologie et de l'actualité, des ors et de la polychromie.

Nous aimons mieux toutefois Le Brun là où s'exprime directement, avec moins de métaphores ou moins de périphrases, son admirable sentiment de la vie. Préférons donc, à la bonne heure, son *Histoire du Roi* à son *Histoire d'Alexandre,* comme le David du *Sacre* à celui des *Sabines!* Le fait est qu'en ce genre d'historiographie, de tableaux à rhingraves, à guipures et à perruques, on ne fera jamais mieux que le *Sacre* ou le *Mariage du Roi*, la *Satisfaction du légat* ou la *Visite aux Gobelins*. C'est le *nec plus ultra* du tableau de cérémonie. Aujourd'hui, devant ces tentures merveilleuses, aux grands Appartements de Versailles, on croirait voir revivre, en couleurs magnifiques et à demi évanouies, la vision bruissante de la cour du Grand Roi.

Le gouvernement de Le Brun. Les Gobelins. Les Salons. — Ce n'est pourtant là qu'une partie de l'œuvre accomplie par ce chef extraordinaire. Le meilleur de sa gloire consiste dans l'action. Comme directeur des Gobelins ou de la Manufacture des Meubles de la Couronne, il fait bien autre chose que des modèles de tapisseries ; tout le mobilier de Versailles, de Sceaux et de Marly, tables, lustres, vases, consoles, urnes, candélabres, surtouts, aiguières, vaisselle, pièces d'argenterie, bronzes, projets de vasques et de groupes pour les jardins, dessins d'étoffes et de tentures, tout ce qui sera ciselé, sculpté, fondu, ouvragé ou tissé par Boulle, par Bérain ou Keller, sort de ces mains inépuisables. Le Brun est l'inventeur d'un style. D'une serrure ou d'un bouton de porte à une fontaine monumentale, et d'une garniture de cheminée à l'Arc de la porte Saint-Denis, il fournit les idées, alimente à lui seul la magnificence du siècle. Aucun artiste n'a mis à ce point son empreinte sur son temps, et n'a collaboré plus que Le Brun à en constituer la figure et l'aspect historiques.

Sans doute, ce système, qui sépare la tête qui invente de la main qui exécute, a de graves inconvénients. Le Brun fut mieux servi par ses ateliers des Gobelins que par son état-major ou ses sous-ordres de l'Académie. Cette équipe, le vieux Testelin, Coypel le père, Audran, Corneille *junior*, Houasse, Verdier, Blanchard ou J. B. de Champagne (le neveu de Philippe), forme un personnel subalterne, où aucun vrai talent ne se distingue du nombre. On se plaint des excès de caporalisme de Le Brun : quand on connaît la pénurie de ce qui l'entoure, on est émerveillé de ce qu'il en a tiré.

Hors de lui, il n'y a place pour aucun art indépendant. Nulle voix isolée dans ce grand unisson. Quelques portraitistes honnêtes, consciencieux et ternes, Martin Lambert (1630-1699) ou Claude Lefebvre (1632-1673) travaillent à petit bruit pour la ville et les maisons bourgeoises. Mais rapidement les petits genres viennent s'absorber dans l'éclat de la peinture de cour. Parmi les bataillistes, un assez joli peintre, Jacques Courtois, dit Bourguignon (1621-1676), s'était fait une célébrité, à Rome, à la suite de Salvator. A Versailles, il est éclipsé, comme on sait, par Van der Meulen, « Vandremeule », comme on appelait ce gazetier militaire — en dépit de ce provençal de Joseph Parrocel (1668-1704), qu'irritait le flegme de ce Welche (« Il ne sait pas tuer son homme ! », disait-il), et qui, pour sa part, fricassait une mêlée avec une charmante pétulance. Mais Le Brun s'entendait mieux avec ce Flamand protocolaire, comme avec ce J. B. Monnoyer (1634-1699) — familièrement « Baptiste » — lequel, avec son gendre Blain (ou Belin) de Fontenay (1654-1715), est le grand « fleuriste » du siècle, le compositeur de bouquets pour la Savonnerie, et le maître en gerbes savantes pour trumeaux et dessus de portes « Louis-quatorzièmes ».

Cette centralisation parut pourtant insuffisante au premier peintre. Il rêva de réaliser l'unité absolue, un seul troupeau, un seul pasteur. Un vaste réseau d'académies, affiliées à la métropole, remplacerait partout les maîtrises locales. La réorganisation accomplie à Paris s'étendrait à toute la province. Le maître, par ses délégués, ses inspecteurs, ses professeurs, tiendrait ainsi à jour la liste des bons sujets de France, qu'il ferait venir à Paris à mesure des besoins : tout le talent du royaume serait ainsi drainé régulièrement au centre. Colbert approuva. La première école provinciale fut créée à Lyon en 1676 : la France en fut bientôt couverte.

Une dernière institution, la plus populaire de toutes, complète les précédentes : c'est celle des Salons. Le plus ancien s'ouvrit en 1667.

On sait quelle importance devait avoir jusqu'à nos jours ce genre d'expositions. Il n'est peut-être pas sans défauts : l'idée avait pourtant du bon, puisque tout le monde l'a imitée. L'art avait bien eu jusqu'alors ses marchés et ses foires. Ce qui ne s'était jamais vu, c'était l'artiste faisant appel au jugement public et s'offrant, sans idée de marchandage, aux décisions du goût. Ce mode tout nouveau d'examen devait favoriser l'éveil de la critique. Sans le savoir, Le Brun, en instituant ce régime, introduisait dans l'art un pouvoir imprévu ; il allait avoir à compter avec l'opinion.

CHAPITRE II

RUBÉNISTES ET POUSSINISTES

Controverses sur la couleur. — Tel est le puissant organisme donné par Le Brun aux Beaux-Arts. Des fissures pourtant s'y déclarèrent de bonne heure. On observe des signes de crise. Les attaques, cette fois, ne vinrent pas du dehors : elles partirent de l'Académie.

L'origine de la querelle fut un dissentiment de goût. Le vieux Philippe de Champagne avait porté un jour un jugement sévère sur le dessin de Titien. Le gant fut vivement relevé par un jeune peintre du nom de Blanchard. Champagne le neveu prit fait et cause pour son oncle, et le différend parut réglé par une sentence de Le Brun, qui définissait nettement par des conclusions en forme, les sentiments de la Compagnie (juin 1671-janvier 1672).

La querelle, en réalité, ne faisait que commencer. Périodiquement reprise jusqu'à la fin du siècle, portée devant le public par les pamphlets et les libelles, notée au jour le jour par la *Gazette de Hollande*, cette controverse académique devait agiter pendant trente ans la république des arts. Pendant trente ans on s'injuria entre « Rubénistes » et « Poussinistes », entre champions de la couleur et apôtres de la ligne, entre fanatiques de la *Vie de Marie de Médicis* et fidèles des *Sept Sacrements* : finalement, la victoire demeura aux premiers. Je n'entre pas ici dans le détail de la polémique. Mais, dégagée des invectives et de la scolastique, des arguties et du fatras qui ne cessent de l'obscurcir, cette affaire, qui n'est au fond qu'un épisode de la grande querelle des Anciens et des Modernes, apparaît comme la plus grave des batailles artistiques avant le romantisme ; et les questions qu'elle enveloppe sont encore actuelles, si ce sont celle du style, celle du réalisme ou de la modernité de l'art, et enfin celle des races, c'est-à-dire de la *relativité du beau*.

1° « Ce fameux Beau que les uns voient dans la ligne serpentine, les autres dans la ligne droite, ils ne le voient tous que dans les lignes. Je

suis à ma fenêtre et je vois le plus beau paysage. L'idée d'une ligne ne me vient pas à l'esprit. L'alouette chante, la rivière réfléchit mille diamants, le feuillage murmure... » Ces lignes d'Eugène Delacroix posent toute la question. L'Académie, en effet, écrivait sur sa porte : *École de dessin*, et elle voulait former des peintres. Or, l'école française commençait à s'apercevoir que peindre signifie se servir de couleurs. Pourquoi le dessin serait-il plus noble que le coloris, et Raphaël, *a priori*, plus « vertueux » que Titien ? Pourquoi serait-il plus moral de mal peindre que bien, comme s'il y avait là une sorte d'abstinence honorable ? Ils sont agaçants à la fin, ces airs d'austérité !

2° Car personne, à cette date, ne se soucie plus des idées. Après l'immense effort de la raison classique, l'art fourbu se repose. L'école, surmenée d'idéal, prend un temps de détente. La pensée se dissipant et se dépréciant, le réel gagne en intérêt ce que perd le monde moral. On aura de moins en moins le goût des études désintéressées, de l'antique ; on perdra le courage de s'aliéner soi-même pour un idéal difficile : on se sent peu d'humeur à se remettre à l'école. « Les anciens sont les anciens, et nous sommes les gens de maintenant ! » On se mettra moins en peine d'érudition, d'Hébreux, de Grecs et de Romains ; la nuance s'efface entre ce qui est historique et ce qui ne l'est pas. Les formats se réduisent, comme les ambitions et les appartements. Un particulier n'a que faire des *Batailles d'Alexandre* ou de l'*Histoire du Roi*. On peut prévoir l'avènement d'une peinture familière, intime, sentimentale ou fantaisiste, peinture de mœurs ou de portraits, et qui, à côté ou en marge de la « grande peinture », toujours plus honorable quoique peu honorée, sera l'équivalent de la peinture « hollandaise ».

3° Cette peinture, voici justement que nous la découvrons. Jusqu'alors, nous n'avions connu que l'Italie ; vers 1670, l'attention française se trouve brusquement détournée. Pour le XVIIe siècle, c'est sous forme hollandaise que se pose la question des arts et des littératures du Nord.

Tout n'est pas dit quand on a cité le mot de Louis XIV sur Van Ostade : « Otez de ma vue ces magots ! ». De tout temps, ces « magots » de Rembrandt ou d'Ostade, de Brauwer et de Téniers, ont parmi nous des amateurs (Marolles, Brienne). Cet original de de Piles, prisonnier d'État à La Haye de 1660 à 1670 (et qui, par parenthèse, rapporte entre autres choses l'*Hendrickje Stoffels* du Louvre), nous arrive féru de cet art neuf qui vient de le charmer ; tout plein d'Anvers et d'Amsterdam, le voilà qui découvre, à notre grande surprise, la Flandre en plein Paris : Rubens

au Luxembourg ! C'est ce de Piles qui sera le « Rubéniste » par excellence.

D'ailleurs, Flandre ou Hollande, à quoi bon les chercher chez elles ? Nous les avons à domicile. Le Brun même enrôle des Genoels, des Nicasius, des Van der Meulen. Jusqu'en 1681, on en compte plus de vingt dans les rangs de l'Académie. Médiocres penseurs, soit : mais, comme dira Chardin : « C'est bien bon, de la bonne peinture ! » Cette saveur de l'exécution, ce charme du métier, presque inconnus encore à la peinture française, plus d'un l'apprend à leur école, et le transmettra après lui.

Les comprend-on toujours, ces maîtres qu'on imite ? Non, et tant mieux ! Ces contre-sens laisseront toute liberté à l'interprétation. Une seule chose apparaît clairement : c'est que le monde est plus vaste que ne le croyaient les classiques. Rome n'est plus à elle seule tout l'horizon de l'art. Il n'y a pas de beau absolu. Chaque pays a son goût, comme il a ses usages, et le mieux que nous puissions faire est de nous en tenir aux nôtres. Raphaël est sans doute fort bon pour l'Italie, mais Rubens n'est pas moins excellent pour la Flandre. Nous ne sommes, quant à nous, ni Romains, ni Flamands. De grâce, qu'on nous laisse goûter à notre aise ce qui nous plaît ; et qu'on nous donne le droit d'être ce que nous sommes, des Parisiens et des Français !

Tel est le mouvement complexe qui se rattache à cette querelle de Rubénistes et de Poussinistes. Fatigue des esprits, défiance des idées, goût de l'indépendance ; sentiment nouveau de l'art, déplacement des intérêts et des curiosités ; moins d'ambitions morales et plus de souci de plaire ; moins de besoins de pompe, plus de besoins d'élégance et de raffinement : tous ces traits du XVIIIe siècle datent en réalité de vingt ou trente ans plus tôt. Ils sont déjà en germe dans l'histoire qui nous occupe. Et Le Brun n'est pas mort sans avoir assisté au triomphe de ses adversaires.

Le triomphe de Mignard. Dufresnoy. — Mignard est un exemple du chemin qu'on pouvait faire sous Louis XIV dans l'opposition. Il n'était pas de l'Académie, et il se drapait savamment dans cette abstention fastueuse. Il s'en faisait un piédestal. Il continuait à planer sur sa coupole du Val-de-Grâce. La Bruyère écrit : « Vignon est un peintre, et l'auteur du *Pyrame* est un poète : mais Corneille est Corneille, et Mignard est Mignard ». Il n'était pas du monde officiel de Versailles, mais il était de la cour du Dauphin à Saint-Cloud. Très adroit, adoré des femmes, il est bien l'homme qui s'est peint, dans le joli tableau de Versailles, présenté par sa fille, la belle Feuquières, vêtue en Renommée : qui refuserait d'en

croire une si aimable avocate ? Et il est vrai que quelques-unes de ces



Cliché Alinari.

Mignard. — Portrait de C. Mignard, comtesse de Feuquières. (Musée de Versailles.)

femmes de Mignard, comme son affolante *Mancini* de Berlin, sont les

seules en France, au XVII[e] siècle, où l'on sente la femme, la petite bête de luxe, de caprice et de joie, pour laquelle on comprend que les hommes aient fait tant de folies.

A cette puissance, Mignard en ajoutait une autre : le souvenir de son ami Dufresnoy. Dufresnoy (1611-1668) était un raté de grand talent, un critique, un homme à idées ; sa grande œuvre est un poème latin, *De Arte graphica,* cinq cents vers qui lui coûtèrent vingt ans à caresser, et jouirent d'une prodigieuse estime dans ce siècle de latinistes. Ce poème, édité par le soins de Mignard, eut la chance, grâce à de Piles, d'être pris pour le manifeste du parti « rubéniste ». Mignard se trouva donc plus que jamais désigné pour la succession de Le Brun. Et enfin, ce qui valait mieux pour lui que tout le reste, il était le candidat de Louvois.

Cela ne traîna pas ! Colbert mort (1683), ce fut l'écroulement de Le Brun. Chassé des Gobelins, de Versailles, de Marly, exilé de la présence du roi, l'exécution fut sans pitié : noire, complète disgrâce ! Le pauvre homme en meurt de chagrin (12 février 1690). Le 4 mars, Mignard, premier peintre, est promu dans la même séance académicien, chancelier, recteur et directeur de l'Académie royale, sur l'ordre du ministre.

LA NOUVELLE GÉNÉRATION : LA FOSSE, JOUVENET, COYPEL. — Le vainqueur triomphait à force de longévité, mais il avait quatre-vingts ans. Cela ne l'empêcha pas, quand il s'agit de décorer la coupole des Invalides, de vouloir s'en charger encore, et couronner sa vie par un autre Val-de-Grâce. On préféra attendre sa mort (1695) et on confia l'ouvrage à de plus jeunes mains.

Il y avait justement alors une nouvelle génération de talents, plus ou moins formés à l'école de Le Brun, mais de goûts plus modernes. Les trois principaux s'appelaient Jean Jouvenet, Antoine Coypel et Charles de la Fosse. Celui-ci (1636-1716) est le vétéran du trio. C'était un des meilleurs lieutenants de Le Brun. Il lui ressemble beaucoup, mais avec quelque chose de plus libre et de plus progressif. Son plafond de *Diane*, aux grands appartements de Versailles, est une fantaisie lunaire du plus singulier éclairage, avec une note fantastique qui décèle un esprit chercheur. Plus agréables encore sont ses petits tableaux du Louvre, son *Triomphe de Bacchus* d'un si beau rythme bondissant, surtout le très curieux *Moïse sauvé des eaux*. Il y a là de beaux ombrages, des princesses à parasols, du pittoresque, du romanesque, et sur le tout un charmant reflet de Véronèse. S'il avait eu souvent de ces bonheurs, ce serait un rare peintre que ce Charles de la Fosse.



Cliché Alinari.

Jouvenet. — La descente de croix. (Musée du Louvre, 1697.)

Jean Jouvenet (1644-1717) est beaucoup plus célèbre. Ce Normand de forte race (mêlée de sang italien) était un fier tempérament, un beau peintre, comme on le voit par son portrait du médecin *Finot* (nommé à tort Fagon), une étude modelée à plat, sans rondeurs, par plans et par arêtes, et comme il n'y en a pas deux alors dans l'école française. Cet homme savait le prix d'une touche, la joie du beau métier. Paralysé de la main droite, il se met à peindre de la gauche, à soixante-six ans, et exécute ainsi son grand plafond de Rennes.

Sa *Descente de Croix* du Louvre (1697) est une date. L'œuvre est vulgaire et pathétique. C'était la première fois qu'on voyait promulgué chez nous, avec autorité, le code d'une éloquence fondée sur la couleur. Ces grands rouges, ce grand corps blafard glissant sur de grandes ombres, cette grande symphonie funèbre et toute en teintes sourdes, n'étaient peut-être pas une nouveauté pour qui connaissait Caravage et les Rubens d'Anvers : mais c'était un événement dans l'école française.

Le dernier-né du groupe, Antoine Coypel (1661-1722), le fils de Noël et le père de Charles, fait un pas de plus dans le sens du mouvement et du bruit. Il exagère encore le pathos de Jouvenet. Son *Athalie chassée du temple* est d'une extrême agitation. Il est facile de voir où tend ce style d'Opéra, le faste et le clinquant du décor, cette mise en scène encombrée, et qui cherche à donner le change sur le néant de la pièce par le luxe de la figuration et la grâce des hors-d'œuvre : c'est l'esprit « Régence », c'est le goût du brillant, du joli, qui cherche à se faire jour et se démêle d'un reste de respect pour la grandeur et la noblesse. Supprimez son faux héroïsme, réduisez-le aux éléments purement voluptueux, et vous aurez déjà plus qu'une ébauche de Boucher.

Tous ces traits se résument dans les deux grandes œuvres qui nous restent de ce moment, la coupole des Invalides (1705) et la chapelle de Versailles (1709). Les trois peintres y collaborèrent, et il s'ensuit premièrement un certain manque d'ensemble. Rarement aussi chacun d'eux fut plus mal inspiré. La *Gloire* de Coypel, à la voûte de Versailles, avec son Dieu douillet nageant dans un bleu fade, est particulièrement odieuse. Et cependant, le XVIII[e] siècle est déjà là tout entier. Déchiquetage des contours, prédominance des vides, tendance des groupes à *peloter*, clarté du ton, papillottement, dislocation des lignes, on ne sait quoi de plus léger, de moins rigoureux, de plus flottant, — c'est tout le *rococo*, moins la grâce, l'esprit et le sourire...

Les portraitistes : de Troy, Largillière et Rigaud. — Heureusement,

dans d'autres genres, cette fin de siècle se clôt par des acquisitions certaines et splendides. Nulle part le progrès n'éclate mieux que dans l'art du portrait.

Les plus anciens, comme Jean Nocret (1647-1674), dont on connaît le bizarre *Olympe* de l'Œil-de-Bœuf, sont encore d'une extrême sécheresse. Il y a plus de vie chez Jean-François de Troy (1645-1730), le père d'un second et plus fameux de Troy, et qui a peint parfois aussi finement que Mignard. C'est un bon peintre ; mais Largillière et Rigaud sont de grands



Cliché Alinari.

Largillière. — La famille du peintre. (Musée du Louvre.)

peintres ; tous les deux ont vécu passé quatre-vingts ans, et ce sont les colonnes du siècle qui s'annonce.

Quoique Parisien, Nicolas de Largillière (1656-1746) est un Flamand d'éducation. Élevé à Anvers par un certain Goubauw, il passe vers les vingt ans à Londres, où il trouve chez Lely les leçons de van Dyck. La Révolution le fait revenir en France. Il entre en 1686 à l'Académie avec le beau portrait de Le Brun, qui est au Louvre. Mais il reste Flamand d'esprit et de méthodes, c'est-à-dire un ami du vrai et de la vie, jamais pédant, jamais abstrait, toujours cordial, en sympathie avec hommes et choses. Il y avait longtemps qu'en France on n'avait éprouvé tant de bien-

faisante chaleur. Un tel homme, si bonhomme, si épris de la vie, faisait plus que tous les théoriciens pour nous détourner de l'antique. Ce qu'il disait à quelqu'un : « Quand vous voudrez, je ferai passer votre vue à travers ce mur », il l'a fait pour l'école : aisément, sans se gêner, sans violences, d'un geste large, il ouvre une trouée dans le mur des formules, il y fait circuler de l'air, et par cette brèche passent ses quinze cents personnages vivants.

Rien de plus flamand en lui, que cette puissance, cette abondance de l'imagination, ces manières de créateur qu'il conserve dans le portrait. Largillière est peut-être le premier exemple français d'un grand peintre qui n'ait été que portraitiste, mais il déborde naturellement son cadre, il l'étend, il y fait tenir cent choses qui approchent de la décoration et de l'histoire. Il a le goût des tableaux de « corps », des beaux costumes de magistrats réunis dans une fonction familière et solennelle (*Ex-Voto* de 1696 à Saint-Étienne-du Mont). Même dans ses portraits isolés, il porte le même goût de l'arrangement et du « tableau » : il y met un luxe de draperies, des éléments d'architecture, des amorces de colonnes et de terrasses, des ciels, une fantaisie et une magnificence qui exaltent au plus haut degré l'impression de la vie. La couleur palpite et miroite ; elle prend de l'étoffe et du corps ; elle a un prix par elle-même, une sorte de vie toute nouvelle dans l'école.

Notez que ces riches accessoires, ces expressions de luxe, n'ôtent rien à la vérité ni à l'importance des visages. Le dessin est souple, ondoyant, exactement adapté à la réalité, parfaitement physionomique. Il n'a ni le sans-gêne cavalier de Rubens, ni les préoccupations poétiques de Van Dyck. Cependant il est toujours plus extérieur qu'intime, plus propre à rendre la vie physique que les réalités morales. Il manque à Largillière, pour être au premier rang des maîtres, quelque chose de plus personnel, un idéal ou une idée. Mais personne n'a rendu comme lui cette société française, de vie encore si riche, à qui la saignée et le sport étaient les exutoires nécessaires de son trop-plein de forces, — cette plantureuse *Palatine*, qui se crevait de mangeaille, cette ample et friande *Duclos*, ou lui-même enfin, Largillière, tel qu'il s'est peint un jour, en veste de chasse et perruque, à côté de sa femme replète, en grand décolleté, et corsage amarante, leur fille entre les deux, leur délicieuse fille, plus belle qu'aucun Greuze, laissant tomber le cahier de musique dont elle expire les dernières notes, dans un jardin d'automne où vibre déjà le crépuscule orangé de Watteau.

Le grand contemporain de Largillière, Rigaud. Hyacinthe-François-Honorat-Mathias-Pierre-André-Jean-Rigaud y Ros (1659-1743), lui ressemble et en diffère. Son œuvre est aussi abondante, et cependant moins copieuse, son style aussi superbe et moins luxuriant ; la couleur est



Cliché Tamme.

Hyacinthe Rigaud. — Portrait en armure du prince électoral Frédéric-Auguste III (Musée de Dresde, 1714.)

moins chatoyante, le dessin plus écrit. L'atmosphère est d'essence moins fine et moins brillante. Le paysage, le ciel disparaissent des tableaux, et sont remplacés presque partout par des fonds d'aspect monumental, ou par un écran neutre où se détache le visage. Il y a moins de tempérament et peut-être plus d'intelligence. Rigaud fixe l'aspect sous lequel le grand siècle a souhaité de s'éterniser ; il s'est associé à jamais à l'idée que nous nous faisons d'un Louis XIV ou d'un Bossuet. Il nous a imposé

l'image de ces grands hommes à la fois la plus idéale et la plus ressemblante, et c'est à lui qu'en dernier lieu il faut toujours en revenir.

C'est d'ailleurs, en dépit de ses habitudes d'étiquette solennelle, un observateur fort sagace et quelquefois terrible : la bouffissure d'un Dangeau, la tête de vipère d'un Dubois, la mine de fouine d'un Mignard, la face bilieuse et colérique d'un Despréaux, sont gravées en traits indélébiles. Ce sont des portraits auxquels n'ajoutent rien les eaux-fortes de Saint-Simon. Au Louvre, où Rigaud est supérieurement représenté, deux ou trois perles se détachent d'une manière particulière : Philippe V, le petit roi d'Espagne, émouvant de faiblesse et d'aristocratique pâleur, et le petit Créqui, si chétif et si crâne, en perruque et cuirasse, pauvre gamin nerveux et de sang exténué, promis à une mort précoce. Pour peindre ces silhouettes d'enfants, l'art du maître semble s'attendrir. Mais son chef-d'œuvre est peut être à Dresde, le somptueux *Auguste de Saxe*, daté de 1715, en armure et perruque, tout miroitant d'acier et de reflets de pourpre, escorté d'un page noir qui lui porte son casque, débordant de grasse santé allemande, tel qu'un jeune colosse héroïque et voluptueux. Devant de tels morceaux, on se prend à hésiter entre Largillière et Rigaud.

La deuxième génération. Santerre, Tournières, Pesne, Nattier. — Au-dessous de ces maîtres triomphants, je ne sais trop où mettre ce singulier, discret Santerre (1658-1717), un des peintres pourtant les plus curieux à bien connaître, si l'on voulait étudier la transformation d'où naît l'idéal du XVIIIe siècle. Il n'a laissé qu'un petit nombre d'ouvrages achevés. Il n'a guère peint que des femmes et presque uniquement des figures isolées. Sa *Suzanne* du Louvre, si délicate et si précieuse, si parisienne d'attitude, si spirituellement « moderne », si bien peinte dans sa note aimablement ambrée, est sans doute le plus parfait morceau de nu de notre école classique. Elle contient, comme un pur flacon, toute l'essence d'amour qui parfumera l'art d'un Boucher.

Santerre imite Rembrandt avec goût et finesse. Et ils sont autour de Santerre une demi-douzaine qui « rembrandtisent » à qui mieux mieux. Visible ou latent, le Rembrandt des brumes chaudes hante continuement l'imagination des peintres. Il tourmente Jean Raoux (1677-1734), dans ses *Vestales* et ses *Liseuses* ; Grimou (1678-1740), dont le *Jeune capitaine*, avec sa molle moue et son air un peu fille, fait si bien dans son hausse-col, sur le fond très roussi où tremble son aigrette. Et Louis de Boulogne, et Michel-Jacques Serre, qui exposent en 1704 des *Bacchantes* ou



Cliché Alinari.

Hyacinthe Rigaud. — Portrait de Bossuet. (Musée du Louvre 1705.)

des « études » dans le goût de Rembrandt ! Le plus curieux de tous est leur aîné Robert Tournières (1668-1752), avec ses petits portraits à la Gonzalès Coques, petites scènes de famille d'un goût juste et piquant, et qui tournent très vite à la scène de mœurs, comme dans le *Déjeuner d'Auteuil* (à Versailles) ou *Racine et Chapelle* (à Caen).

Et c'est ici enfin qu'il faut placer deux maîtres inégalement célèbres, Antoine Pesne (1683-1757) et Jean-Marc Nattier (1685-1756), le peintre de Fréderic et celui de Mesdames ; et j'ajoute que si le second a connu récemment d'incroyables succès d'enchères, c'est l'autre qui est le meilleur peintre, le plus doué et le plus amusant. L'un et l'autre, quoiqu'on fasse de Nattier une des expressions du XVIIIe siècle, appartiennent en réalité à la période qui nous occupe. C'est d'alors que date leur fonds d'idées. Si Pesne s'est plus d'une fois souvenu de Rembrandt (voir ses tableaux à Sans-Souci), Nattier pour sa part a passé trois années en Hollande (1715-1718). Son premier tableau important, le *Maurice de Saxe* de Dresde, est une imitation flagrante du Rigaud de 1715 ; et sa banale mythologie, *Mlle de Clermont en nymphe de Chantilly* (1721), ses travestissements de dames en Hébés, en Minerves, en Aurores, en Silences, ne sont qu'un procédé qui vient de Largillière. Nattier jouit quelque temps d'une grande vogue mondaine. Diderot démolit cette gloire surfaite. C'était pourtant l'époque où Nattier faisait ses meilleures œuvres, les plus simples et les plus aimables, ces portraits de Mesdames, filles de Louis XV, — Coche, Loche, Chiffe et Graille, comme les appelait leur père — si touchantes à Versailles dans leurs robes à fleurs, dévidant une navette ou jouant de la basse. N'étaient ces quelques morceaux charmants, on serait bientôt las de cette peinture fardée, à l'uniforme éclat de nacre ou de porcelaine : et l'on aurait plaisir à revenir à Pesne, si nous ne devions bientôt le retrouver ailleurs.

ANIMALIERS : DESPORTES, OUDRY. — Un dernier genre, encore d'importation flamande, la peinture d'animaux, nous a donné enfin deux peintres supérieurs : François Desportes (1661-1743) et Jean-Baptiste Oudry (1689-1755).

L'importance de Desportes et son rôle sont un signe des temps. Qui eût dit a Poussin qu'un simple animalier serait mis un jour sur le même pied que Largillière ? Le fait est que Desportes est un peintre excellent, qu'il faisait la figure aussi bien que les bêtes — voir son jovial portrait du Louvre (1709), où il porte un habit d'un si délicieux lilas —

et qu'il touchait le paysage aussi bien que le reste. Son emploi officiel était de peindre les chasses du roi, et il le fait avec un mouvement et un



Jean Marc Nattier. — Mlle de Clermont aux eaux minérales de Chantilly. (Chantilly.)

brio où l'élève de Nicasius rappelle Fyt et Snyders. Mais ces grandes œuvres-là sont en somme peu françaises. Au contraire, rien de plus « nôtre », si je puis dire, que ses délicates natures-mortes, ses fins plumages

de gibier, ou que ses vivants portraits (c'est le mot) des chiennes favorites du Roi, *Bonne, Nonne et Ponne, Folle et Misse, Tane et Zette.*

Et voici la conséquence : le jour où l'on s'apercevra que le premier chien venu vaut après tout les chiens de la meute du Roi, et que ce n'est pas la noblesse que l'on peint, mais le chien, vous aurez les bêtes merveilleuses d'Oudry, le *Chien gardant des pièces de gibier* ou le *Chien surveillant une jatte ;* il vous suffira même du sujet le plus insignifiant, d'une *Basse et d'un cahier de musique*, pour faire des chefs-d'œuvre. Et vous pourrez être, comme Oudry, directeur de Beauvais et peintre de Sa Majesté, vous n'en serez pas moins le précurseur de Chardin.

Tel est le riche et singulier spectacle auquel nous assistons dans cette « fin de siècle » sous Louis XIV. Constituée par Le Brun, organisée par lui à force de volonté, notre école se détache rapidement de lui. On a appris à peindre. On a, en 1700, une foule d'exécutants bien supérieurs à l'auteur des *Batailles d'Alexandre*. La palette, rompue à toutes les difficultés, peut désormais tout dire. Comme elle sait imiter et égaler tout le réel, elle n'a que faire de l'idéal. De plus en plus, la grande peinture se videra de son contenu ; de plus en plus, l'artiste se donne à ce qui est. Ce mouvement affecte la forme d'une révolte contre Le Brun. Ne soyons pas ingrats ; cette émancipation, c'est lui qui l'a rendue possible. Il a tout préparé. Il a consacré à Versailles, l'avènement de l'école française.

Et puis, s'il était bon d'apprendre le métier, d'embrasser le monde réel, ne risquait-on pas de tout perdre en abdiquant tout idéal ? Ce qui manque à ces maîtres parfois si excellents, à Jouvenet comme à Largillière, à Desportes comme à Rigaud, n'est-ce pas un peu de poésie ? Mais voici venir le poète, le subtil magicien qui va ramener l'âme d'exil, l'enchanteur qui, du réel même, fera jaillir la joie et la mélancolie. Il est à Paris depuis 1702 ; il arrive d'où viennent à cette heure tant de choses nouvelles, du pays de Rubens et de van Dyck, et il s'appelle Antoine Watteau.

CHAPITRE III

ANTOINE WATTEAU (1684-1721).

La vie de Watteau. — Il naît le 10 octobre 1684 à Valenciennes, en Flandre, non loin de ce pays d'Hesdin, d'où allait nous venir cet autre poète de l'amour, l'immortel auteur de *Manon*. Le pays venait d'être annexé à la France : à dix-huit ans, Watteau accourait à Paris (1702). Ce fut pour y éprouver dix années de misère : il tombe aux griffes des marchands, traverse la bohème, le monde des coulisses, l'Opéra et les filles; puis, le voilà au Luxembourg, chez un nommé Audran, peintre et fonctionnaire, qui l'exploite ; il se décide à lui échapper. Il concourt pour le prix de Rome, il y échoue, — heureusement (1709)! Mais peu à peu, le succès commence à lui venir. Sirois, le marchand, s'intéresse à ce « jeune », le présente chez Crozat, le richissime traitant, qui l'héberge, lui commande des dessus de portes, et met à la disposition du peintre son incomparable galerie, sa collection de vingt mille dessins, qui est le premier fonds du cabinet du Louvre. Watteau a des clients, un genre. Le 30 juillet 1712, l'Académie l' « agrée » sous un titre inédit, comme « peintre de petits sujets et de fêtes galantes ».

Restait à présenter le morceau de réception, ce qu'on eût appelé autrefois le « chef-d'œuvre ». Watteau ne se pressa pas. Il fit attendre cinq ans son *Embarquement pour Cythère* (1717). Cinq ans : plus de la moitié de ce qui lui restait à vivre! Mais dans toutes ses façons, c'était un être singulier, fantasque, un peu bizarre, un oiseau de passage, inconstant, instable, inquiet : il avait la manie du déménagement. Ses amis se plaignaient de sa misanthropie : ils ne comprenaient pas que c'était un malade. Il suffit pourtant de le voir, son long corps effilé, ses mains maigres, sa bouche crispée : ce qu'ils prennent pour sauvagerie, ce sont les caprices, les lubies, les chagrins d'un phtisique... .

Avec cela, c'était une nature ravissante : on ne pouvait ne pas

l'aimer. Il avait conservé, dans le dévergondage légendaire de la Régence, dans ce tourbillon d'agiotage, de luxe et de plaisir, une ingénuité, une fraîcheur d'enfant. Dans ce monde si peu poétique, il eut le privilège d'être le seul poète. Il était distrait, absent, incapable d'attention aux choses de la vie. Il donne à son barbier deux tableaux pour une perruque. On lui reprochait cette insouciance : « Eh ! bien, le pis-aller n'est-ce pas l'hôpital ? »

Ainsi, dans l'abattement, la hâte, la langueur et la fièvre, se créait cette œuvre de génie. Chimère de poitrinaire, utopie de malade qui ne put que rêver la vie : et de là l'innocence et la mélancolie de son éternelle idylle, de ce mirage d'amour qui flotte et fuit devant ses yeux. Du monde, le pauvre garçon n'a connu que le désir. La coupe délicieuse n'a pas touché ses lèvres. Par moments, il lui prend l'envie folle de guérir. Il passe en Angleterre pour consulter un empirique dont on disait merveilles (1719). Il en revint perdu (septembre 1720). Un ami le recueillit, trop tard, à la campagne, à Nogent, près de Vincennes. C'est là qu'il s'éteignit, « les pinceaux à la main », sans angoisses, un jour d'été, le 18 juillet 1721, à l'âge de trente-sept ans.

Jamais il ne fut plus charmant qu'à ces instants suprêmes. Ses chefs-d'œuvre les plus exquis, c'est en mourant qu'il les a faits. Il ne montrait que douceur, calme, délicatesse. Il brûla des dessins qu'il trouvait trop légers, et fit sa paix avec Pater, qu'il avait autrefois mis rudement à la porte. Après les piques, les brouilles, les quintes de sa vie, cette âme irritable et gracieuse souriait à sa délivrance. Ce Watteau si sombre, si timide, si caustique, si atrabilaire, n'était plus désormais que « le Watteau de ses tableaux, c'est-à-dire l'auteur qu'ils font imaginer, agréable, tendre et peut-être un peu berger » (*Caylus*).

Tel vécut et mourut Watteau, le plus gentil esprit de la peinture française. Il annonce tout le siècle, et il n'a fait que l'entrevoir. Il meurt l'année où naît Mme de Pompadour. Comme ses pèlerins, ses pèlerines pour Cythère, il ne quitte pas le bord, il reste au départ même : « Autre ne fut sa vie, a écrit Michelet : un incessant départ, un vouloir, un commencement. »

Les origines de Watteau. La Comédie. Les Fêtes galantes. — D'où sort-il cependant, ce nouveau venu si étrange et ce magicien si doux ? On le fait l'élève, à Paris, d'un certain Claude Gillot (1673-1722). Mais ce crayonneur, griffonneur, costumier de l'Opéra, nullement peintre, n'y est

pour rien. Watteau est un Flamand, le dernier des Flamands, et le plus raffiné et le plus délicieux.

Son premier tableau conservé, la *Vraie Gaîté* (en Angleterre), est une



Watteau. — L'escorte d'équipages. (Collection Eugène Carrière, 1709.)

pure bambochade. Le dernier, l'*Enseigne de Gersaint* (Berlin), est une *Boutique de peintures*, du genre bien connu aux Brueghel, aux Téniers. De même pour ses petits *Ramoneurs*, *Savoyards*, ses jolies scènes militaires (Glasgow, Pétersbourg). D'où vient ce préjugé qu'il n'y aurait en Flandre que sensualité grasse et joie de vivre épaisse ? Qui est plus gen-

tilhomme que Rubens ou van Dyck ? Qu'on imagine donc un van Dyck aminci, aiguisé, amaigri encore par cet affinement qui est propre aux fins de races ; une sensibilité plus vive et frémissante, une nervosité plus rare, par là-dessus la vie de Paris, le théâtre, le Luxembourg, le séjour chez Crozat, c'est-à-dire l'équivalent d'un voyage à Venise, l'étude de Titien, des Bassans et de Campagnola : ajoutez à ce tour de l'imagination, les curiosités d'un flâneur, d'un badaud, d'un observateur, également épris de l'art et de la vie, ayant le goût du rêve et celui du réel, maladif enfin, dégoûté, habile à transformer les faits et à s'en composer un petit monde imaginaire : voilà les éléments de la charmante féerie que pendant une dizaine d'années va dérouler Watteau.

Il n'est pas très facile d'en suivre les étapes, ni d'indiquer toujours avec sécurité l'ordre de ses tableaux. Quand on voit les premiers, comme le *Contrat de mariage* (Galerie d'Arenberg) ou le *Cortège de noce* (Potsdam), timides, attentifs et figés, on ne reconnaît guère Watteau parmi tant de sécheresses. Nous sommes en 1712. Comment, en moins de cinq ans, ce peintre minutieux, appliqué et un peu rustique, sera-t-il devenu le lyrique enflammé de l'*Embarquement pour Cythère ?* On demeure stupéfait de cette rapidité. Watteau n'a pas le temps de soigner ses transitions : son œuvre a été bousculée, talonnée par la vie.

Œuvre toute spontanée, éclose sans programme. Voit-il chez Crozat un beau choix des grands Vénitiens ? Pour un temps, il ne rêve que nudités divines et beautés immortelles. Mais Watteau n'en reste pas longtemps à cet art d'anthologie ; il est trop moderne pour cela, trop nerveux, trop directement impressionné par la vie. Gillot l'avait mené au théâtre. L'artiste qui, tout petit, s'arrêtait ébahi devant le tréteau des charlatans, se passionna tout de suite pour ce monde brillant et faux. Ce peuple d'oripeaux et de clinquant, avec ses emplois éternels, le Jaloux, la Coquette, la Duègne, le Pédant, n'est-il pas, tout compte fait, le personnel complet de la comédie humaine ? Ne contient-il pas la farce comme la tragédie, le rire aussi bien que les larmes ? Et le vieux chariot de Thespis, avec sa friperie, ses masques, ses hémistiches, ne promène-t-il pas sous nos yeux le visage infini de nos illusions ?

Voici les Italiens, et voici les Français : ceux-ci spirituels, minaudiers, bien appris ; ceux-là gesticulants, fredonnants, bourdonnants, avec des ronronnements funambulesques de mandolines, Scaramouche et Scapin, Arlequin et sa mosaïque, Trivelin, Mezzetin, Tartaglia et Colombine, dans la turbulence nocturne de quelque imbroglio. Et, comme dit Arle-

quin : *Tutto il mondo è fatto come la nostra famiglia :* nous avons tous notre portrait dans cette troupe bariolée. C'est la vie affranchie des conditions sociales, réduite à ses traits essentiels et à ses types généraux. Ainsi le théâtre pour Watteau devient un répertoire inépuisable. Quel-



Cliché Lévy.

Watteau. — Gilles. (Musée du Louvre vers 1718.)

quefois, comme dans les jolis pendants de Berlin, il présente tous les rôles à la fois, comme quand la troupe revient saluer au baisser du rideau ; souvent, il les isole et peint séparément de petites « figures de différents caractères » : c'est l'adorable *Finette* du Louvre, c'est l'*Indifférent* sifflottant, les bras en balancier; c'est l'*Amante inquiète* et le pas-

sionné *Mezzetin* de Chantilly, dont la sérénade moqueuse a déjà quelque chose de celle de Mozart. Ailleurs, dans les *Comédiens français* (au palais de Berlin), il raille la pompe tragique et l'antiquité en perruque. Et parfois, dans ces choses légères, quelle mélancolie ! Le grand *Gilles* du Louvre, sous ses prodigieux satins blancs, qui dira sa noblesse et sa tristesse intimes ? Cette figure enfarinée, flottante comme un rayon de lune, n'est pas seulement, à la regarder comme « morceau », une page éblouissante, une des premières peintures du monde : ce pauvre sot, dupe de la farce, qui salue le public, tandis que ses compagnons dévalent derrière avec des rires, n'est-ce pas mon camarade, mon semblable, mon frère ? Et où trouver plus d'ironie, et à la fois d'humanité ?

Mais voici la merveille : la pastorale pure, la grande idylle de Watteau. La comédie devient « fête galante ». Plus de décors, plus de coulisses. Ailleurs, on ne sait où, s'étend un paysage. C'est un parc, un sous-bois, une clairière à demi sauvage ; des lointains bleuissants rêvent au fond des avenues. Parfois, des terrasses éloquentes, des rampes expressives mettent dans le tableau leur ordre et leur beauté ; il y a sur des piédestaux des blancheurs de déesses ; des Termes sourient dans leur gaine ; des fontaines pleurent dans leur vasque. Le peuplier français balance au-dessus des dômes du parasol romain l'élégance de son style. Là, une plaine où fuit un fleuve, où pointe dans la brume un clocher de hameau ; ici, un lac dormant, où se reflètent des nuages, et que dominent des crêtes anfractueuses de saphir.

Dans ce décor nouveau, tout s'élève, se spiritualise. La brise ne porte que des parfums avec des mélodies. C'est le monde des Astrées et des Décamerons, c'est la terre promise du Passe-temps et du Loisir. Un peuple romanesque, semi-acteurs, semi-mondains, habite ce séjour. D'autres, avant Watteau, avaient fait le même rêve, et mêlé le concert des âmes amoureuses à la vaste symphonie des choses. Ce duo immortel de l'homme et de la nature, c'était le *Concert* de Giorgione, c'était le Rubens des *Jardins d'amour*. Mais ce thème, Watteau le retrempe dans la vie. On connaît ses crayons, ses merveilleuses sanguines, si vivement égratignées, d'un trait si incisif, si nerveux et si fort. Ces « études » s'agençaient d'elles-mêmes dans de beaux paysages, au gré du sentiment. Les *Amusements champêtres*, le *Plaisir pastoral*, l'*Assemblée dans un parc*, des *Réunions galantes*, comment dire par où diffèrent ces « romances sans paroles » ? Comment exprimer par des mots de purs « motifs » de rêves ? Des amants qui s'en vont par couples ; une jupe

de satin rose que relève un bras blanc ; une escarpolette qui flotte entre les vagues branches ; des siestes indolentes sur des lits de gazons ; ici, une jeune Iris qui s'exerce à la danse, au son d'un double chalumeau, d'un mouvement fluide, comme une herbe que l'onde caresse ; là, quatre danseurs qui pivotent à pas précipités, en se donnant la main, au milieu d'une



Cliché Neurdein.

Watteau. — L'amour désarmé. (Musée Condé à Chantilly.)

prairie ; plus loin, des groupes épars qui devisent sur une terrasse ; des jeunes filles aux bras nus, en robes à paniers, qui suspendent des fleurs aux pieds de l'Amitié ; des chuchotements et des sourires, des aveux, des pressions de doigts, des musiques confuses, du calme, du silence ; des promenades à deux par les sentiers du Tendre ; quelque chose d'indécis, de serein, d'indéterminé, la secrète douceur des préludes de l'amour, toutes les images de la félicité paisible, aux bords d'un délicieux Lignon,

sous un ciel indulgent que n'effleure pas l'orage ; un univers sentimental, un Eden, un Eldorado que nous connaissons tous sans y avoir jamais été, voilà le monde exquis dont le tendre enchanteur a enrichi nos songes.

Un jour enfin, Watteau se résuma dans un symbole : au lieu du bonheur même, il peignit la quête, le départ. Ce fut l'*Embarquement pour Cythère*. L'artiste, comme on sait, a traité le sujet deux fois : l'exemplaire



Cliché Alinari.

Watteau. — Fête d'amour. (Musée de Dresde.)

de Berlin, qui est le tableau définitif, est plus éclatant, plus complet. Celui du Louvre n'est qu'une esquisse, mais combien ardente, lyrique ! Pour dire ce qui n'est que désir et qu'élan, rien peut-il égaler cette divine ébauche ?

Au bord du monde, à l'orée d'une forêt qui surplombe la mer, dans la brèche d'un fjord aux parois de turquoise, sous le présage heureux d'un occident splendide, appareille la galère dorée de Cléopâtre. Déjà les rameurs nus, appuyés sur leurs rames, attendent les passagers, qu'une volée d'amours escorte à travers l'air. Les couples enlacés descendent vers la rive. Ils s'invitent du regard, de la voix, du murmure : toute la gamme

de l'amour, de la prière à l'acquiescement et de l'agenouillement au baiser, circule dans ce chant dont chaque couple est une strophe. Nulle part



Cliché Société Photogr.

Watteau. — L'Embarquement pour Cythère. (Collection de l'Empereur d'Allemagne, Berlin, 1717.)

C'est le tableau dont le Louvre a l'esquisse.

Watteau n'a créé une plus longue mélodie, plus souple et plus enveloppante ; nulle part l'idée pittoresque et l'idée poétique, le dessin, la couleur, ne se sont unis chez lui dans une telle harmonie. Cette toile est un rayonnement. Quelle palette en France avait étalé un tel écrin de teintes

fastueuses, déployé une tonalité si profonde et sonore ? C'est vraiment le manifeste d'un art, le commencement d'une école qui ne doit plus rien à l'antique, à Rome et à Florence, mais qui, par ses propres ressources, peut élever la vie aux plus hautes significations, à la plus pure poésie. Mieux encore : cet embarquement, c'est le départ du siècle qui sera le siècle des plaisirs, celui qui plus que tout autre a joui de la douceur de vivre. Ce cortège qui s'ébranle ne finira qu'à Trianon. Ainsi cette œuvre toute personnelle est en même temps historique. Et elle contient encore une part éternelle, l'immortelle illusion qui fait battre les cœurs par l'attrait de la volupté.

L'Enseigne de Gersaint (1720). — Et cependant, Watteau ne se tient pas pour satisfait. Une fois de plus, son inquiétude va le pousser à changer, à inventer encore. C'est après le lamentable voyage d'Angleterre. Le malheureux revenait, la mort entre les dents, n'ayant plus que le souffle, mais dans cet état de surexcitation trompeuse qui est, chez les phtisiques, le signe de la fin. Il était plein d'idées, d'entrain. Son ami Gersaint, le marchand de tableaux, s'installait au Pont-Neuf ; Watteau le supplia de lui laisser peindre son enseigne.

La toile, malheureusement coupée en deux moitiés, appartient depuis Frédéric II à la couronne d'Allemagne. Une copie réduite (par Pater) existe chez M. Stern. L'œuvre, de dimensions exceptionnelles pour Watteau, fut exécutée très vite, en huit matinées, dit Gersaint, avec une espèce d'ivresse, une joie de créer, un incomparable bonheur. C'est une des rares choses de lui dont l'auteur se montrât content. Il l'avait entreprise par hasard, « pour se dégourdir les doigts ». C'est son chef-d'œuvre.

« Toutes les figures, ajoute Gersaint, sont faites d'après le naturel. » En effet, Watteau dans cette toile répudie ses chimères. Il oublie ses Tempés, ses vagues Arcadies ; il se contente d'une scène de la vie ordinaire. Le sujet même est moins que rien, un spectacle de tous les jours, pas même un incident, un fait qui prête si peu que ce soit à la littérature. Un intérieur de boutique ouverte sur la rue ; des toiles encadrées, pendues aux murs dans la pénombre ; là dedans, trois ou quatre curieux qui entrent, font leurs emplettes, examinent, marchandent ; une cliente assise à droite qui fait son choix près du comptoir ; une arrivante, à gauche, passant le seuil et regardant négligemment deux commis qui emballent un tableau dans une caisse ; au fond, deux ama-

teurs penchés sur une peinture, tandis qu'un monsieur en veste puce accueille la dame en rose ; un chien couché en rond, par terre, au premier plan, et, pour être complet, un commis et une vendeuse qui font l'article à la cliente ; — les costumes de tout le monde, des choses de tous les jours, qu'on ne remarque même pas dans la réalité ; nul dessein



Cliché Société Photogr.

Watteau. — Enseigne de Gersaint.
(Collection de l'Empereur d'Allemagne. 1720, Partie gauche.)

apparent, pas d'anecdote, pas d'idée : rien de plus quotidien et de plus ordinaire, — et c'est une surprise et c'est une merveille.

D'autres, je l'ai dit, avaient traité le même sujet. Mais qui donc avait composé avec cette symétrie naturelle et savante, avec cette simplicité, cette liberté audacieuse ? Qui avait peint avec cette palette fluide, chatoyante, dans cette gamme inouïe faite de nacre et d'argent ? Pour l'œil,

la peinture est un charme. Figures, ajustements, tableaux, nature morte, chaque chose se définit dans sa forme et dans ses rapports, sans hésitation comme sans minutie, sans confusion et sans effort. Le charmant utopiste, le peintre de tant de rêves, se trouve tout à coup chez lui dans la réalité. Un frémissement de vie extraordinaire circule d'un bout à l'autre de cette toile lumineuse. Que devait-ce être avant la coupure ! Et, aujourd'hui encore, dans cette scène en deux morceaux, quel rythme et quel balancement, quel équilibre, quel feu ! Avec quelle soudaineté les personnages, saisis dans l'instant fugitif, jouent et flottent sur la demi-obscurité des fonds ! Comment exprimer l'espèce d'enchantement qui émane de cette œuvre, où la vie, on ne sait comment, prend un indescriptible charme de caprice et d'apparition ?

L'*Enseigne*, pour Watteau, ce sont un peu ses *Ménines*, ses *Syndics* : c'est le dernier mot d'un art et d'une vie, le suprême effort, le testament d'une âme de génie. Et Watteau meurt si jeune ! Cela donne à son œuvre une mélancolie pathétique. Dans les dix brèves années qui renferment sa carrière, que de carrières n'a-t-il pas courues ! Les guinguettes, le théâtre, la guerre, la comédie ; l'amour et la bohême, le roman et la pastorale, l'églogue et la mythologie, Colombine, Sylvie, Antiope, Vénus : — de l'ironie à la féerie, et du monde de Téniers au monde de Véronèse, il tente tous les chemins, essaye de toutes les fictions. Et sa dernière œuvre, son chef-d'œuvre, est celle où il oublie toutes ses échappatoires, ses mille ruses pour s'évader de la vie, et où il se convertit à la réalité.

Et voyez autour de la salle toutes ces toiles suspendues : il y a des Rubens, des van Dyck, des Titien, des paysages, des portraits, des histoires, des allégories, les cent manières dont l'art a reflété le monde. Watteau rassemble une dernière fois ce concile des maîtres, et il leur dit adieu. Il abjure l'art, il y renonce, il l'humilie devant la vie : et dans ce renoncement même, il trouve sa plus belle œuvre. Au moment de quitter ce monde, qu'il avait tant de fois cherché à fuir, le monde lui paraît plus beau que tous les rêves : il tente de le ressaisir. Et c'est ce qui fait peut-être l'inexprimable accent, la passion de ce double adieu à l'art et à la vie.

L'INFLUENCE DE WATTEAU. LANCRET, PATER. — Le tableau qu'on emballe dans l'*Enseigne de Gersaint* est un portrait de Louis XIV. (La boutique s'intitulait : *Au grand Monarque*.) Ce sont les ironiques funérailles du Roi, et son oraison funèbre par Watteau.

A cette date en effet, c'en est décidément fini de l'esprit du grand siècle. Le siècle nouveau est né. D'avance, et tout entier, il se reflète dans Watteau. Nous sommes en 1721 : Chardin n'apparaîtra qu'en 1728, Boucher en 1733, Greuze en 1755, Fragonard en 1765 ; et déjà tout le meilleur de Chardin, de Boucher, de Greuze et de Fragonard est dans cette œuvre prophétique.

Watteau a eu des élèves : son compatriote Pater, ce fin parisien de Lancret. Ils ont continué une vingtaine d'années le genre des « fêtes galantes ». Tous deux étaient bien doués ; ils eurent le tort de ne pas voir que le genre ne tenait qu'à l'âme du créateur. Ils ne pouvaient y mettre que des mérites d'exécution. L'aîné, Lancret (1690-1749), est un peintre coquet, à qui même il est arrivé de faire deux choses exquises : le *Moulinet*, et surtout l'adorable *Camargo* (toutes deux à l'empereur d'Allemagne). Et le *Déjeuner de jambon* (Chantilly), non plus que le grand *Déjeuner* (habits rouges) du musée d'Orléans, ne sont des œuvres à dédaigner. Quant à Pater (1696-1736), peu consciencieux, nature vulgaire, ne cherchant que l'argent, il tombe rapidement dans la production inférieure et la polissonnerie. C'était pourtant un « joli œil », comme disent les peintres, ami des nuances grisâtres et des teintes cendrées : il avait de plus un don précieux d'observation comique, comme le prouvent ses quatorze sujets tirés de Scarron (Berlin). Mais le désir d'amasser corrompit ces rares talents. « Le pauvre homme ne se donnait pas un instant de relâche », dit Mariette. Cela se sent.

A la suite de Watteau, on peut nommer encore Bonaventure de Bar (1700-1729), un peintre dont les œuvres sont infiniment rares, et Barthélemy Olivier (1712-1784). Son *Thé à l'anglaise* du Louvre est une page pimpante, aimable, faisant un peu « image ». En 1744, Gersaint pouvait écrire : « Le genre des fêtes galantes est entièrement épuisé. »

Mais rien ne serait moins juste que de limiter à ce genre l'influence de Watteau. Ses vrais disciples ne sont pas ses copistes, ce sont ceux, au contraire, qui cherchent à le comprendre, à s'inspirer comme lui de leur imagination et de leur sentiment. A cet égard, on peut dire que tous lui sont redevables, et que le XVIIIe siècle, sans lui, serait autre qu'il n'a été ; c'est toute la peinture de « genre » à la française, ce sont les Baudoin, les Deshays, les Lavreince, les Roslin, tous les aquarellistes, gouachistes, dessinateurs et les petits graveurs, Eisen (de Valenciennes), Cochin, Moreau le jeune, Saint-Aubin, Debucourt,

c'est toute une tradition de réalité élégante, dont nous nous trouverions privés.

Chose curieuse! Le réalisme était dans l'air à cette époque. Aux environs de 1700, toute la France imitait la Flandre ou la Hollande, mais elle n'y puisait que lourdeur, trivialité. Pour affiner ce réalisme, pour l'aiguiser d'urbanité, d'esprit, de sentiment, il faut ce quasi-étranger, ce demi-flamand de Watteau. Comme Greco à Tolède ou van Dyck à Windsor, c'est lui qui a trouvé, créé le goût national, qui a donné à notre école l'art et le moyen d'être elle-même; il l'a francisée, mieux encore, « parisianisée ».

Grâce à lui, en effet, nous avons maintenant un art, et bien à nous. Ce que n'avait pu faire Poussin, avec sa haute autorité, cet enfant de génie, ce malade, l'a fait presque sans le savoir. L'école française, qui existait à peine en 1660, a fait en cinquante ans d'immenses progrès pratiques : elle est, pour l'habileté, la première du monde. Et voici que Watteau lui donne ce qui lui manquait encore, l'âme. Même dans la décoration, dans les mythologies, on reconnaît une liberté, une inspiration plus jeunes. Un plafond de Lemoyne, un trumeau de Natoire, une divinité de Boucher, respirent une volupté, une sensualité légère, qui leur viennent des *Antiopes*, des *Vénus* de Watteau.

Il y a, pour finir, deux ou trois remarques générales par lesquelles on pourrait conclure. La première est que Watteau, comme Rousseau, et bien avant lui, a ranimé en France le sentiment de la nature. Le promeneur du Luxembourg et de Montmorency, qui préférait aux autres les jardins mal peignés, et qui choisit pour s'y éteindre la campagne de Nogent, n'était peut-être pas une âme agreste comme nos peintres de Barbizon : mais c'était une âme pastorale. Il a fixé pour cinquante ans le sentiment champêtre. Deuxièmement, Watteau verse dans la peinture un peuple nouveau de femmes. Jamais, dans aucun art, la femme n'avait tenu tant de place. Et ces deux choses conjuguées, l'importance donnée à la nature et à la femme, sont le signe d'une troisième : la sensibilité prend le pas sur la raison. « L'âme française, écrit Michelet, un peu légère, mobile et refroidie par le convenu, l'artificiel, semble prendre à ce moment un degré de chaleur. » Il écrit cela de Rousseau et de la *Nouvelle Héloïse*. Mais, vraie de 1760, sa phrase l'est plus encore des environs de 1720 ou de 1730. C'est alors que se forme la conception nouvelle, plus émue, imaginative et lyrique de la vie.

Tout cela (c'est-à-dire tout le XVIIIe siècle) est contenu dans Watteau.

et Watteau meurt en 1721. De ses trente-sept années, il en a passé trente et une sous le règne de Louis XIV. Voltaire a bien raison de le mettre dans le *Siècle*. Et cependant tout est dit déjà, tout est organisé et prêt



Lancret. — La Camargo dansant. (Ermitage, Saint-Pétersbourg.)

jusqu'à David. N'est-ce pas faire tort à Watteau que de continuer à le traiter en « petit maître »? Il a fait l'*Antiope*, *Gilles*, l'*Embarquement*, l'*Enseigne*, c'est-à-dire quatre des plus beaux tableaux qui existent dans aucune école. Il a créé un art, et cela non seulement en France : par les collections de Frédéric II, à Berlin, par les estampes qui se répandent à

Venise, à Londres, à Amsterdam, son action a été vraiment européenne. Autour de lui, et grâce à lui, s'est formée une vraie « école de Paris », qui succède à celles d'Anvers, d'Amsterdam, de Florence, de Séville. Contemporain de Louis XIV, il a prévu tout le siècle de Louis XV ; et qui sait si l'idée obstinément aimable que nous nous faisons de la Régence, n'est pas un reflet de Watteau ? Enfin, il a créé au-dessus de la vie un monde de paix et de sourires, une île des bienheureux, une forêt d'Arden où viennent pour jamais se poser nos songes d'amour. En vérité, qui donc dans l'art est plus grand que cet enchanteur, ou plus touchant que cet éphémère ?

TROISIÈME ÉPOQUE (1750-1784)

I. Les nouveaux décorateurs : de Troy, van Loo, Lemoyne, Natoire. — François Boucher, son œuvre, son génie. — II. L'avènement de la bourgeoisie : Chardin, Greuze. — Le pastel : La Tour, Perronneau. — Le paysage : Vernet. — III. Jean-Honoré Fragonard. — Robert et les paysagistes. — Les derniers portraitistes du XVIIIe siècle. — Symptômes de réaction : Vien, Doyen.

CHAPITRE PREMIER

AUTOUR DE FRANÇOIS BOUCHER

L'esprit nouveau en décoration. — En 1718, il y eut quelques réparations à faire aux peintures des Tuileries. Watteau et Nattier furent chargés du travail. Les choses n'allèrent pas plus loin, et c'est dommage. Je ne sais ce qu'ils auraient fait, mais il est évident que l'on attendait d'eux autre chose que du Le Brun.

Ces choses au goût du jour, plusieurs se trouvent à point aujourd'hui pour les dire. Il y a maintenant une riche école française, très fertile en talents, d'une remarquable unité de vues, et qui n'est plus d'humeur à laisser la parole à l'Italie. Le gouvernement entretient des pensionnaires à Rome, et les peintres continuent d'y aller (pas toujours). Mais, comme le dira Boucher à Fragonard : « Mon garçon, on te fera admirer là-bas Michel-Ange et Raphaël. Si tu as le malheur de prendre ces gens-là au sérieux, tu es perdu. »

Il a raison, car il s'agit maintenant de peindre à la française. Le grec et le latin sont des choses excellentes pour se constituer un fonds d'idées et se dégrossir l'esprit : mais il n'y a que les cuistres pour transporter ce bagage dans la conversation. Il s'agit de vivre, et de vivre en société, c'est-à-dire de renoncer à beaucoup de choses personnelles, et de sacrifier l'idéal, les préoccupations d'absolu et de style, aux exigences d'un monde où rien de tout cela n'a cours.

Autrefois, le Roi ou l'État étaient les seuls patrons des arts. L'idéal du

monarque était la mesure du beau. Aujourd'hui, l'art est au service des riches particuliers. La peinture a cessé d'être un gouvernement ; elle devient un luxe et une mode. Les affaires du Système, la Banque, l'agio ont subitement relevé la fortune publique. Tout le monde bâtit, décore. Le mécénat se disperse, la peinture se multiplie et s'humanise aussi. Elle ne prétend plus à l'héroïque, au solennel : que diraient les femmes ? Il faut leur plaire, et pour cela il faut être compris. Donc, rien qui les écrase, les dépasse ou décourage leur ignorance. A cet égard, il est certain que la volonté du roi protégeait mieux les intérêts supérieurs de l'art ; elle lui garantissait une plus réelle indépendance. Le public, et surtout le public féminin, sera autrement despotique. Un certain abaissement des idées et des caractères, c'est ce dont la société se trouvera responsable.

En revanche, cet art est un modèle de convenance. Ce qu'il perd en élévation, il le gagne en souplesse. Il a la première des vertus, le naturel. On ne lui demande que l'agrément, mais il est agréable. Il a peu d'idées, il flatte délibérément la sensibilité, et même la sensualité, mais en cela il est sincère et ingénu. Rien n'y sent l'enflure et l'ennui. C'est un art qui ne se guinde pas, il s'amuse pour son compte de son libertinage. Il n'a guère que des émotions à fleur de peau, des plaisirs d'épiderme ; il se joue aux surfaces, mais avec quel entrain, quelle spontanéité, et souvent quel éclat ! En outre, au point de vue du métier, il est parfaitement bien peint. Jamais la palette française n'a disposé de plus de ressources ; jamais elle n'a été plus rompue à toutes les habiletés manuelles. Elle possède sur le bout du doigt ses Vénitiens et ses Flamands, Rubens, Téniers, Rembrandt, et joue de cette gamme à sa guise, avec une prédilection pour les tons vifs et les nuances claires. Comparée à l'école du siècle précédent, c'est une peinture en général moins fixe, moins concentrée, réfléchissant une plus grande somme de rayons lumineux. On peut souvent reprocher à sa virtuosité d'être superficielle : mais de cette légèreté, elle sait se faire une grâce. Tout son esprit et tout son art, sa poésie elle-même, tiendront souvent dans cette touche glissée, coulée, inconsistante et effleurée. Et puis, à la faveur de cette absence de préjugés, tout un ordre de choses à peu près inédit chez nous, les sujets familiers, communs, la vie quotidienne, pourront rentrer dans la peinture. Ce siècle voluptueux est aussi le siècle bourgeois ; et le temps de Boucher est encore celui de Chardin.

LES DÉCORATEURS. DE TROY, LEMOYNE. LE SALON D'HERCULE (1736). — Commençons par les décorateurs. Trois ou quatre hommes considé-

rables, sans grande personnalité, mais de dons magnifiques, font la tran-



Cliché Neurdein.

De Troy. — Déjeuner d'huîtres. (Chantilly, 1735.)

sition des La Fosse et des Jouvenet aux Boucher et aux Fragonard. Ce sont, par ordre de naissance : Jean-François de Troy (1679-1752), le fils du portraitiste ; Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745), la première célébrité

d'une dynastie fameuse, qui a duré plus de cent ans; Charles Coypel (1694-1752) et Charles Natoire (1700-1777).

Tous sont de bons praticiens, des décorateurs nés, des improvisateurs faciles et séduisants. En trois semaines, de Troy brosse son énorme toile de la *Peste de Marseille* (Marseille, 1722). Veut-on voir les progrès de l'école en trente ans, ce qu'elle a perdu en sérieux, réflexion, consistance, ce qu'en revanche elle a gagné en surfaces et en brio? Voyez à Saint-Étienne-du-Mont le *Vœu de sainte Geneviève* de J. F. de Troy (1726) auprès de celui de Largillière (1696). Les données sont identiques : apparition dans le ciel, et, sur la terre, portraits et robes de magistrats. Tout ce qui, chez Largillière, est ordonnance, aplomb, symétrie, certitude, disparaît chez de Troy; l'équilibre chancelle, la couleur est moins dense et moins substantielle; tout paraît plus flottant, dissipé, volatil. A la composition verticale, s'en substitue une circulaire; les groupes se mettent à « peloter », les nues envahissent la scène. Une harmonie d'un genre nouveau, moins noble et moins soutenue, plus impétueuse, plus « lyrique », a remplacé la mâle harmonie d'autrefois.

Le grand rival de de Troy, et peut-être le talent le plus consciencieux du groupe, fut en somme François Lemoyne (1688-1737). C'est lui qui, pendant quelques années, jusqu'à l'avènement de Boucher, sembla recueillir la succession vacante de Le Brun. Son *Hercule* et *Omphale* (Louvre, 1724), avec son héros un peu mou, et son joli torse de femme pétri dans la lumière, inaugure brillamment le siècle. Il y a déjà là le meilleur de Boucher.

Trois compositions importantes marquent les étapes ou les conquêtes de cette rapide carrière. Ce sont les trois « plafonds » de Saint-Thomas-d'Aquin (1723), de la Chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice (1731) et du Salon d'Hercule à Versailles (1736). Le Salon d'Hercule passa, jusqu'à David, pour le plus beau morceau de la peinture française. Tout le XVIIIe siècle le regarda (avec plus de raison) comme le XVIIe avait fait la fameuse coupole de Mignard. Et le fait est qu'il n'y a pas, à Versailles ni en France, une seconde composition qui le dispute à celle-là pour le charme et l'ampleur. Une grande toile de Véronèse, le *Repas chez Simon*, aujourd'hui transportée au Louvre, décorait un des murs de l'immense salon : c'est cette toile dont l'artiste fait la base de son échelle colorée; c'est sur elle qu'il bâtit les subtiles architectures de ses tonalités d'argent. A y regarder de près, on verrait dans cette machine moins de génie que de labeur, moins d'inspiration que de remplissage. Cet

immense Olympe gagnerait à être réduit, aéré. On remarque çà et là des figures délicieuses : toute la mythologie du siècle n'inventera rien de



Cliché Alinari.

Lemoyne. — Hercule et Omphale. (Musée du Louvre, 1724.)

plus exquis que le trio des Grâces à demi couchées sur leur nuage, ou que la divine Hébé qui plane tout au sommet du ciel, comme une image de la volupté.

Que manque-t-il à ce grand effort pour avoir réussi à conserver jus-

qu'à nous la place exceptionnelle qu'on lui accorda de son temps? Il lui manque de s'adapter à la mesure de l'époque. Il dépasse, il excède le cadre de la vie. *Parva sed apta :* c'est la devise du siècle, le siècle des « folies », des « petites maisons », de Brimborion, de Bagatelle. C'est l'heure où le colossal Versailles commence à paraître trop grand ; on y coupe les étages par des planchers, et l'on y loge de « petits appartements ». Au palais à l'italienne, succède cette variante plus française, l' « hôtel » ; à la galerie solennelle, on préfère le boudoir. Vauvenargues exprime cela d'un joli mot (1734) : « Il se passe en morale ce qu'on voit aujourd'hui en architecture : on abandonne la règle pour la commodité. » Dans ces demeures claires, gaies, les bois, les menuiseries, les glaces remplacent les tentures, les sombres et glaciales « histoires ». Où se logera désormais la peinture? Sur les cheminées, les dessus de portes, les « trumeaux », les écrans.

Diviser, détailler l'immense *Plafond d'Hercule*, le débiter en « morceaux choisis », y prendre les jolies figures, les nudités gracieuses, les mythologies avenantes ; renoncer aux grandes vues, s'adapter à un cadre réduit, accepter les conditions de la vie, sans chercher à lui faire les siennes : c'est toute la formule décorative du siècle. Natoire (1700-1777) est le premier qui l'ait réalisée dans la délicieuse rotonde de Psyché à l'hôtel de Soubise (Archives nationales, 1737). Il y a là un ensemble à la mode du jour, qui reste un des chefs-d'œuvre du siècle de Louis XV. Natoire, par malheur, s'en alla vivre à Rome, et mourir fonctionnaire, oublié du public. Cette même année 1737, Lemoyne se suicidait dans une crise de mégalomanie. Le terrain était libre, et à ce moment précis, un jeune artiste, élève peu reconnaissant de Lemoyne, revenait d'Italie, tout prêt à s'emparer de la succession. Il allait la garder pendant près de quarante ans, et y déployer infatigablement les ressources du génie le plus divers, le plus fécond et le plus avisé. C'était Boucher.

François Boucher (1703-1770). — Celui-ci est l'homme du siècle, celui qui lui ressemble à la fois par nature, par étude et par inclination, celui qui toute sa vie eut le talent de plaire, qui jamais ne plaça ses ambitions plus haut, et qui par là demeure la plus exacte expression et le plus vrai reflet de son temps.

C'était un Parisien, comme le « roi Voltaire », un cerveau positif, très dénué de chimères, habitué tout jeune à certaines conditions de travail et de plaisir, alternant l'un et l'autre, et se servant du premier

pour gagner le second. Il ne fait que passer par Rome, juste le temps indispensable et, ce stage accompli, se hâte de revenir (1731) vers son centre d'opérations. Hormis une rapide excursion en Hollande, vous ne



Boucher. — Naissance et triomphe de Vénus. (Musée de Stockholm, 1740.)

le trouverez guère que chez lui, à Paris, toujours le crayon à la main, à moins que ce ne soit le burin ou le pinceau, travaillant dix heures par jour, pour les libraires, les éditeurs, les Bâtiments, les Menus-Plaisirs, le théâtre, l'opéra, les Italiens, les Funambules, pour les Manufactures royales, pour les particuliers, les traitants, le Roi, les maîtresses, les

ministres, illustrant Molière, l' *Histoire de France*, la *Henriade*, les *Métamorphoses d'Ovide*, gravant et publiant Watteau, faisant des callotades, des bambochades, des *Cris de Paris*, des chinoiseries, des turqueries, des gouaches, des éventails, des pastels et de la miniature, des décors et de la tapisserie ; paysages, pastorales, « genre », mythologie, portraits, tout lui est bon ; jamais il ne s'ennuie ni n'ennuie, toujours prêt à tout faire, égal à toutes les tâches, ranimant les pires lieux communs et les plus plates corvées par on ne sait quel éclat, une fougue, une furie d'art, une vapeur universelle et une flamme de plaisir.

Grand homme ? Il n'y prétendait pas ; grand caractère ? Pas davantage, mais certainement grand artiste et, à sa manière, sans rival. Voyez au Louvre son portrait par le Suédois Lundberg : l'œil bien ouvert, à fleur de tête, bouche goguenarde, visage mobile, frémissant, le nez long, fureteur, au gros bout délicat et sensuel. Ce n'est pas le portrait d'un mauvais homme. Homme en place, surmené d'ouvrage, menant de front trois ou quatre vies, existence de jour, existence de nuit, direction de Beauvais, des Gobelins, de l'Académie, bien en cour, favori de la favorite, il reste bon camarade, serviable, point poseur. Il a peu d'idées, mais limpides. Son horizon ne dépasse guère celui de son métier : mais il y voit clair. Polisson ! oui, sans doute, mais avec innocence. Débraillé ! certes, comme tout le siècle : et où ce gamin de Paris eût-il appris les belles manières ? Il a de gros besoins d'argent, parce qu'il aime le luxe, la vie large et facile ; alors il s'évertue pour faire venir l'eau au moulin. Mais à qui fera-t-on croire que ce bourreau de travail soit, comme on le veut, un débauché ? Ce fantaisiste a de la méthode autant qu'homme du monde ; ses plus grands écarts, soyez-en sûrs, sont des écarts d'imagination. Ce n'est pas « en sifflant » qu'on vient à bout d'une œuvre immense ; et ce n'est pas sans le faire exprès ni s'en donner la peine, qu'on règne quarante ans sur l'art, et qu'on incarne un siècle.

Par malheur, dans les dix ou douze dernières années de sa vie, ce tempérament admirable donne des signes de déclin. Boucher, dès l'origine, avait très bien compris que l'art spécial qu'on lui demandait, supposait une large part de caprice et de fiction : il finit par tomber dans la convention pure. Il ne consulte plus le modèle (*Reynolds*). L'art n'est plus qu'une combinaison, un jeu de formules vides. L'auteur avait lui-même la mine d'un cadavre, d'un squelette ambulant. On l'a dit : cet homme, vers la fin, ne vécut que de restes.

Il s'éteignit, le 30 mai 1770, âgé de soixante-sept ans à peine,

usé, fourbu, au milieu de ces bibelots, de ce précieux bric-à-brac, de ces porcelaines, de ces armures, de ce luxe pittoresque qu'il avait tant aimé. Là est la vraie explication de son talent et de son art : tout cela n'a pour lui qu'une valeur de circonstance. Boucher n'a ni conviction, ni principe, ni scrupules. D'où vient cependant sa séduction, sa grâce irrésistible ? D'où vient que le siècle s'est reconnu en lui et que nous n'échap-



Cliché Braun et Cie.

Boucher. — Madame de Pompadour. (Musée d'Edimbourg.)

pons pas à sa fascination ? C'est que Boucher a eu la vertu à laquelle on passe tout : il a passionnément aimé la vie.

L'ART DE BOUCHER. — J'ai essayé plus haut de donner un aperçu de l'œuvre ; ce n'est pas en deux ou trois pages qu'on fait le tour de cette agile et rapide imagination.

Si vive et si vaste soit-elle, ne lui demandez jamais le mystère, l'infini de rêve, le charme nostalgique qui baignent le monde de Watteau. Boucher ne connaît que le plaisir à portée de la main ; ce qui lui est le plus étranger est la mélancolie. Ne lui demandez pas davantage l'intimité,

la conscience, l'aimable familiarité d'un Hollandais ou d'un Chardin ; capable, à l'occasion, d'une observation aiguë, sa vision, je ne sais comment, demeure superficielle. Il lui arrive de penser à Rembrandt ou à Ostade, comme dans l'*Atelier* de la salle La Caze ; il est alors minutieux, sans cesser d'être extérieur. Ses petites scènes de « genre », comme le *Déjeuner* du Louvre ou la *Modiste* de Stockholm, sont piquantes, papillotantes et tournent à l'image ; ses types de la rue ont l'air de déguisements de théâtre. Paysagiste, il n'a jamais su prendre dans la nature que les éléments d'un décor. Le portraitiste a fait quelques pages admirables (la *Jeune femme au manchon*, du Louvre) ; mais on ne peut dire que ce soient des œuvres bien physionomiques.

C'est la rançon de son tempérament spécial, d'un « don » que peu de peintres ont possédé au même degré : le tempérament et le don d'un décorateur de génie. En vertu de cette optique spéciale, il est convenu que les choses ne prêtent à l'artiste que leurs dehors brillants ; on ne se préoccupe nullement de leur essence, il suffit de ce qu'elles paraissent. Le monde n'est qu'un répertoire de formes légères et lucides, que l'esprit marie à son gré. Avec sa faculté merveilleuse d'assimilation, l'artiste prend de toutes mains, accroît sans cesse ses ressources. Tous les maîtres, Rubens, Venise, la Hollande, l'Albane, les contemporains, entrent dans la composition de cette langue charmante. L'analyse d'un seul tableau, comme le *Repos en Égypte* (Boston) offre un surprenant amalgame. On y trouve 1° un Bassan (troupeaux, bestiaux, etc.), 2° un Chardin (ustensiles, légumes, nature morte), 3° un Poussin (obélisque, pyramide, ruines d'un pont), 4° un Ruysdaël ou un Everdingen (sapins, torrent, cascade), 5° un Rubens : c'est le groupe (délicieux) de la Sainte-Famille, avec la jolie Vierge, le rose *Bambino*, et la draperie écarlate jetée sur les branchages, 6° (enfin), un « Boucher » : c'est la pastorale bien connue et la charmante oaristys que forme un couple de bergers juchés sur un talus.

On devine ici ce qui plus tard, dans les dernières œuvres, deviendra le *fouillis* de Boucher. Pour l'instant, on se demandera où réside son originalité ? Elle réside d'abord dans la « composition ». Un Boucher de la bonne époque est toujours une merveille d'arrangement. Ce libertin compose autrement, mais aussi rigoureusement, que Poussin ; ses ordonnances, moins réfléchies, plus spontanées, ont pourtant leur logique. Ces corps mollement entrelacés, ces abandons, ces pelotonnements, ce joli désordre, ces nuées indécises, ces écharpes, ces essaims d'amours, tout

ce qui paraît ici caprice, négligence, hasard, repose sur un ordre



Cliché Barbier et Paulin.

Boucher. — L'Aurore et Céphale. (Musée de Nancy.)

infaillible et sur le plus savant instinct de l'équilibre. Le rythme n'a plus la carrure et l'assiette du grand siècle ; il procède par ellipses,

par orbes délicates s'engendrant l'une l'autre et se poursuivant dans le ciel : mais la structure y est, et l'on en donnerait la formule algébrique. De plus, ce qu'il y aurait encore de « flou » et de fuyant dans une telle manière de faire, l'artiste y supplée par l'élan. Il a le « jet », l'impulsion, le souffle ; jamais il n'est à court d'enthousiasme et de flamme ; il s'échauffe du plaisir de sa propre activité. Enfin, cette subtile ivresse se traduit par l'éclat même de son orchestre coloré ; c'est un miroitement de tons diaprés, irisés, chatoyants, une vivacité parfois agaçante, irritante, une sorte de moiteur qui perle sur la peau, et qui n'est que la forme visible de la joie d'un artiste pour qui la production est une volupté.

Ce sont là les qualités d'un « lyrique », et Boucher, en effet, en est un : à grande et respectueuse distance de Rubens, manquant de la corde héroïque et de la corde tendre, il est pourtant de la famille. Il a une conception personnelle de la forme ; il a « son type ». et la preuve est qu'on en parle toujours. Qui est cette jolie femme potelée, effrontée, ondoyante, à frimousse candide, à la chair radieuse et riante de fossettes, qu'il a si souvent voilée ou dévoilée, assise, renversée, culbutée sur des nuages, des vagues, des coussins ? Porte-t-elle un nom réel ? Est-ce un modèle, une maîtresse, une femme légitime, une connaissance de coulisses ? On ne sait. Marmontel dit que l'artiste « n'avait pas vu les Grâces en bon lieu ». Eh ! ce sont tout de même les Grâces ! Ce n'est pas la forme supérieure de l' « Éternel Féminin » ; mais il y a des jours où l'on demeure froid devant la *Vénus de Milo*. La Grèce n'en est pas restée à Phidias ; elle a eu aussi Praxitèle. Corruption, dira-t-on, peinture de « décadence ». C'est possible ; toujours est-il qu'aujourd'hui encore, comme il y a deux cents ans, Boucher demeure le coryphée du siècle de Louis XV.

Soyons justes : à le prendre à son meilleur moment, de 1740 à 1756, dans la *Diane au bain* ou les *Trois Grâces* du Louvre, l'*Aurore et Céphale* de Nancy, dans la collection d'Hertford House et surtout dans l'incomparable *Triomphe de Vénus* de Stockholm, combien sont-ils de peintres qu'on puisse lui opposer ? Là où Boucher est bon, il est immédiatement au-dessous des plus grands. Et si, pour un moment, on cesse de demander à la peinture des idées, du drame, de l' « expression » ; si l'on se contente du plaisir lui-même de la palette ; si l'on oublie la Grèce, Rome, la Renaissance, et que l'on consente à regarder ces œuvres comme elles ont été créées, c'est-à-dire comme l'émanation directe de l'ardeur de vivre,

comme la vapeur d'amour, comme le voluptueux mirage formé de tous les désirs d'un siècle épicurien, — alors, on ne doute plus que Boucher ne soit un maître, et qu'il n'ait exprimé, avec une virtuosité d'ailleurs inimitable et une étincelante fécondité de moyens, des sensations



Cliché Neurdein.

Carle Van Loo. — Déjeuner de chasse. (Musée du Louvre, Salon de 1737.)

plus vraies, et peut-être plus profondes, qu'il n'y en a dans toute la *Galerie de Versailles* et dans les *Batailles d'Alexandre*.

Il est vrai que, sur sa fin, le peintre multiplia ces fades bergeries, d'une si vilaine couleur acide, qui témoignent d'une main lasse et d'un œil à demi éteint. C'est à ce moment qu'éclatent les aboiements de Diderot. Le goût déjà changeait. Le vieux maître put entrevoir le jour où sa peinture décriée se vendrait au prix de la toile. Pourtant, au milieu de cette curée, quelqu'un devait mettre le holà. Et c'est David

lui-même qui dira à ses « fauves » : « Tout beau ! N'est pas Boucher qui veut ! »

AUTOUR DE BOUCHER. CARLE VAN LOO. — Mais de son vivant, tout au moins jusqu'en 1760, Boucher est tellement le roi de l'école, que quiconque s'écarte de son genre ou le dédaigne, se suicide. Tel est le cas de Subleyras (1699-1743). Subleyras alla vivre à Rome et « prit au sérieux » Raphaël et Michel-Ange ; il ne vit pas qu'il y a temps pour tout, et se mit à l'écart du sien. Qui parle aujourd'hui de Subleyras?

C'est qu'il n'y a pas de succès en dehors de Boucher. Il est l'impresario, le boute-en-train du siècle. Sans parler de ses gendres, Baudoin (1723-1769) et Deshayes (1729-1765), qui travaillent avec lui et dont le premier, l'auteur du *Coucher de la mariée,* est connu par son « petit genre lascif et malhonnête ». tout le monde, pour un temps, le copie à qui mieux mieux. De Troy, qui par moments a imité Lancret (*Déjeuner d'huîtres*, Chantilly), imite les nudités de Boucher et ses fables galantes (*Suzanne et les vieillards*, Rouen ; *Diane au bain*, Angers, etc.). Pour la jeune génération, celle des Lagrenée, des Trémollière, des Taraval, elle est évidemment fascinée par le maître : et c'est de là que sortira tout à l'heure Fragonard.

Un contemporain de Boucher obtint une vogue considérable et passa même, aux yeux des connaisseurs, pour un plus grand artiste : c'est Charles André, dit Carle van Loo (1705-1765), le frère plus jeune de Jean-Baptiste, et l'un des beaux exemples qu'on connaisse d'un talent surfait. Lorsque Voltaire écrit : « Raphaël et Vanloo », c'est Carle qu'il entend. Ce Carle, comme tout son siècle, est pitoyable dans l' « histoire » : sa *Vie de saint Grégoire* est la banalité même. Après cela, il était capable d'un bon morceau ; et sa pimpante *Halte de chasse* de 1737, quoique un peu sèche et décousue, montre qu'il aurait fait un très joli peintre de mœurs. Sa gloire inexplicable le désigna aux représailles. Pour railler le mauvais goût, le tarabiscotage, la vaine minutie, le détail amusant, l'école républicaine créa un mot d'argot, conjugua le verbe « vanloter ». Et qu'était-ce en effet que le genre de Boucher, sans l'ingéniosité, l'invention, l'impétuosité, le génie de Boucher ?

CHAPITRE II

GENRE, PORTRAIT ET PAYSAGE

Exposition de la Jeunesse. Le Salon de 1737. — En 1728, tandis que Boucher partait pour Rome, il se passait à Paris un petit événement d'assez grande conséquence.

L'institution des Salons avait mal réussi. Ils se tenaient irrégulièrement, et depuis 1704 avaient fermé leurs portes. Des circonstances nouvelles allaient les faire rouvrir.

Place Dauphine, derrière le Pont-Neuf, le quartier général des marchands de tableaux, tous les ans la jeunesse artiste tient une exposition. Elle dure deux heures ; elle a lieu en plein air. Cela suffit : toutes les libertés de l'art vont passer à la suite. Le matin du dimanche dans l'octave de la Fête-Dieu, les maisons se font belles, se drapent et se fleurissent ; sur ces tentures improvisées, les rapins piquent leurs tableaux, puis les remportent avant le passage de la procession. Le premier « Salon de la jeunesse » dont on ait connaissance date de 1722, au lendemain de la mort de Watteau ; le dernier (il se tenait alors rue de Cléry) eut lieu en 1789. C'est là qu'en 1728 se révéla « dans le talent des animaux et des fruits », un inconnu, Chardin.

Le succès de cette initiative fut un trait de lumière pour l'Académie. L'indication fut comprise. Le Salon devenait, dans les circonstances présentes, un incomparable instrument de publicité. La « première » solennelle eut lieu en 1737. Qui en ferait la revue, passerait en revue toute la première moitié du siècle. Cette réouverture équivaut à une fondation. L'idée, sous Colbert et Le Brun, était prématurée : tout manquait à la fois, le genre et le public. A dater de cette époque, le Salon, de deux en deux ans, devient un événement de la vie parisienne. C'est là que se jugent les talents, que se font et se défont les réputations. Dans le public, un intérêt nouveau pour l'art, parmi les artistes une atmosphère de concours,

quelque chose de plus vif, de plus impressionnable, un principe de mobilité, des fluctuations plus fréquentes, des coups de théâtre plus bruyants, des cabales plus vives, de plus éclatants débuts, suivent la création de ce nouveau « milieu ». Le terrain de l'art se déplace. La critique (ou mieux, le journalisme et le reportage) d'art, naissent spontanément. Comparez le ton de Félibien, voire celui de de Piles, au ton



Cliché Braun et Cie.

Chardin. — Dame cachetant une lettre.
(Collection de l'Empereur d'Allemagne, 1733.)

d'un « Salon » de Diderot ! Je ne dis rien du pullulement de pamphlets, brochures, satires, éloges, parodies, fantaisies, libelles en prose, en vers, chansons, complaintes, vaudevilles, qui foisonnent sous la plume de cent folliculaires. Mais, si l'on veut avoir l'aspect réel, l'esprit de ces fêtes charmantes, comment oublier les vivants dessins de Gabriel de Saint-Aubin ?

Les conséquences, pour la peinture, sont des plus importantes. De monarchiques, ses mœurs deviennent démocratiques.

Il s'ensuit que deux genres vont en peu d'années disparaître : l'histoire et la décoration. L'art, sous ses formes supérieures et aristocratiques, est fatalement condamné. N'était l'Eglise, qui de temps à autre



Cliché Lévy.

Chardin. — La pourvoyeuse. (Musée du Louvre, Salon de 1739.)

commande quelque tableau d'autel, le sens des grandes compositions serait vite aboli.

D'autres genres, au contraire, longtemps subalternes, opprimés, commencent à s'épanouir. On a vu plus haut, sous l'influence hollandaise, naître, vers 1700, une peinture de mœurs. Cet art roturier, terre à terre,

va recevoir désormais un développement nouveau. Le goût « hollandais », qui n'est autre que le goût bourgeois, va fleurir dans la bourgeoisie française. L'idéal, pour ce nouveau public, c'est la peinture « ressemblante ». Boucher lui-même s'y contraindra. Chardin débutera par des pastiches « flamands ». Son ami Aved sera surnommé « le Batave ». Perronneau transposera des effets de Rembrandt. Un accent de familiarité, d'intimité, de réalisme va devenir le fond de la peinture française. Sans doute, le tempérament indigène imprimera sa marque au genre, le fera dévier vers l'anecdote, la morale. En même temps, subsiste le libertinage du siècle : il n'y paraît que trop. Mais tel est bien le courant général, vers le moment qui nous occupe : et ses défauts comme ses mérites font en somme de cet art quelque chose de bien français.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779). — « C'est celui-là qui est un peintre !... Vous voilà donc, grand magicien ! etc. ». On dirait Boileau s'écriant : Enfin Malherbe vint !... C'est Diderot saluant, dans sa prose enthousiaste, un simple peintre de « genre » et de nature morte. Décidément il y a en France quelque chose de changé.

La vie de Chardin est toute unie. C'est celle d'un petit bourgeois, d'un bonhomme, fils d'ébéniste et demeuré avant tout un parfait ouvrier parisien. Toute son existence s'écoule dans le même quartier, le tranquille Saint-Germain-des-Prés (le quartier des Le Nain, celui de Fantin Latour). Dans ce cercle borné, entre la fenêtre et la cour, il coule laborieusement des jours heureux et pleins, parmi des objets immuables, témoins de sa tranquillité. Son art n'est que le reflet de cette pure vie. Dans ce siècle fiévreux, trépidant, il semble nous dire, à sa manière : « De la douceur ! De la douceur ! ».

Ses « morceaux de réception », la *Raie* et le *Buffet* (au Louvre, 1728) sont deux œuvres splendides. Jamais personne chez nous n'avait peint de la sorte, dans une matière plus dense et plus substantielle, dans une gamme plus sourde et cependant plus somptueuse. Les pauvres objets du tableau en reçoivent une gloire soudaine. Nul en France (ni peut-être ailleurs) n'avait poussé plus loin l'imitation du réel, en y joignant encore une sorcellerie, la richesse visuelle d'un œil saturé de sensations et comme ruisselant d'or. Il faut remonter au *Bœuf écorché* de Rembrandt pour trouver une nature morte comparable à la *Raie*. Puissance des timbres, autorité de la construction, opulence de la matière, science consommée des valeurs, et je ne sais quelle grandeur dans les

humbles sujets, — Chardin n'a pas trente ans, et il est déjà là tout entier.

Les quinze années suivantes marquent l'apogée de son talent. De la nature morte il tente de s'élever au tableau de figures. La *Dame cache-*



Cliché Neurdein.

Chardin. — La raie. (Musée du Louvre, 1728.)

tant une lettre (au palais de Berlin), sa plus grande toile à personnages, un des plus beaux morceaux de peinture du monde, est de 1733. Le Salon de 1737 fut un triomphe pour Chardin. A côté de l'art officiel et des

peintres royaux, le public fait tout de suite fête à ce bonhomme qui lui ressemble, qui lui montre les choses qu'il connaît. Qu'importent aux gens qui n'en sont pas les goûts des gens du monde ? Que leur fait l'Olympe de Boucher ? On passe un soir à l'Opéra : après quoi, on revient à la réalité. On sait gré à l'artiste sans morgue, qui ne dédaigne pas notre train de chaque jour, qui partage notre existence, et qui, loin d'en rougir, y aperçoit une dignité qui en relève le prix. Voici la *Ménagère*, la *Pourvoyeuse*, l'*Écureuse*, la *Dame variant ses amusements*, la *Tricoteuse*, la *Liseuse*, la *Ratisseuse de navets ;* et voici les portraits d'enfants, la *Fillette allant à l'école*, la *Fillette au volant*, le *Petit dessinateur*, le *Toton*, le *Château de cartes*. Scènes d'intérieur, d'une délicieuse intimité, d'une conscience édifiante, fleurant les bonnes mœurs, le linge frais, la lavande, les calmes habitudes bourgeoises, et peintes visiblement par une main bourgeoise, avec ordre, sans hâte, sans supercherie, sans tapage, avec une subtilité mystérieuse de moyens et un charme dont le secret ne se révèle qu'à la longue. Jamais la vie française, domestique, familiale, n'avait trouvé un observateur aussi attentif et aussi affectueux. Parti de l'exemple de la Hollande, Chardin, vers 1740, en arrive à une manière absolument originale ; sa palette se dégage du roux ; elle se plaît aux harmonies raffinées de l'argent, aux nuances claires baignées dans un fluide grisâtre.

Il y avait là, pour un peintre, une mine inépuisable. Et cependant, pour Chardin, elle est très vite épuisée. Ses formats se réduisent, sa veine se tarit. Il ne fait plus que se répéter. On connaît cinq répliques du *Benedicite*, quatre de la *Pourvoyeuse ;* et combien de la *Ratisseuse*, de l'invariable *Écureuse !* Vers 1750, il n'a plus rien à dire, et finit, pendant près de trente ans, comme il a commencé, par la nature morte.

Et sans doute, il n'y a rien de plus beau, dans l'espèce, que les natures mortes de Chardin : ses lièvres, ses perdrix, ses gobelets, ses fruits, ses trophées d'instruments de chimie ou de musique, d'une vérité stupéfiante et d'une couleur si généreuse. La *Fontaine* de la galerie La Caze est un joyau sans prix. On comprend ce qu'un regard sincère, sérieux et bienveillant, découvre de beautés dans le plus banal objet. On mesure ce qu'il y a de vrai dans le mot de l'auteur : « On se sert de couleurs, *on peint avec le sentiment* ».

C'était un bel exemple de probité et de conscience. Pourquoi faut-il que ce grand peintre, cet homme de cœur si rare, ait été si dénué d'imagination ?

C'est ce qui l'a empêché d'être un maître fécond, et d'avoir sur son temps l'action qu'il méritait. N'était la vie elle-même du style, son art est peu vivant. Ceux qui l'ont imité ou suivi ne pouvaient le suppléer. Ses



Greuze. — L'accordée de village. (Musée du **Louvre**. Salon de 1761.)

Cliché Alinari.

disciples en nature morte, Roland de la Porte ou Anne Vallayer-Coster, sont des talents de seconde main. Et son contemporain, son émule dans le « genre », le jovial Jeaurat (1699-1789) montre déjà un goût de l'anecdote, de la critique, qui altère gravement le sérieux du peintre

du *Benedicite*. Ses piquants faits divers, ses *Filles de joie conduites à la Salpêtrière*, son *Déménagement du peintre* offrent un humour « littéraire », une pointe d'esprit qui appelle la légende. Le « genre » tourne décidé-



Cliché Hanfstaengl.

Greuze. — La jeune fille à la colombe. (Collection Wallace à Londres.)

ment à la « revue », à la satire. Le moment est mûr pour Greuze : et Greuze paraît, en effet, au Salon de 1755.

Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). — Pendant quinze ans, celui-ci a joui d'une célébrité prodigieuse ; il a été l'enfant gâté du public ; il a connu ces formes de popularité enivrantes que crée l'ingéniosité de la réclame moderne ; ses tableaux ont été reproduits par l'étoffe, le bibelot, l'assiette,

le mouchoir; le théâtre s'en est emparé; il y a eu des écharpes, des coiffures « à la Greuze »; l'auteur a été une mode, un snobisme. Puis, brusquement, une maladresse, un accès de bouderie, une « gaffe » aggravée par de la mauvaise humeur, et ce fut fini pour toujours : l'idole était brisée.



Cliché Hanfstaengl.

Greuze. — Portrait de Sophie Arnould. (Collection Wallace à Londres.)

Et Greuze disparut de la circulation aussi subitement qu'il y était entré.

Comment ce Bourguignon, ce « Lyonnais » de Tournus, s'y prit-il pour faire, d'un seul coup, la conquête de Paris? Qui lui donna le flair de ce qu'attendait la foule, et fit l'accord instantané entre le parterre et lui? Son premier tableau, le plus sincère, la *Lecture de la Bible*, était un tableau de sa province, pittoresque et patriarcal. L'ouvrage alla aux nues. Ce fut une surprise, cet accent de terroir, ce chant inconnu d'une

cigale : c'était pour ce temps-là, quelque chose comme les *Vieux*, une *Lettre de mon moulin* qui arrivait de là-bas, du pays du soleil et des coiffes arlésiennes.

Dans les années suivantes, l'auteur tâtonne, s'égare. Il se perd un peu en Italie à la recherche de nouveaux costumes. Ce n'est qu'en 1761 qu'il ressaisit la veine. Cette année-là paraît l'*Accordée de village*.

Tout est dit sur ce tableau célèbre. Au bout de cent cinquante ans, il demeure encore populaire. A son apparition, ce fut un enchantement. Rien que l'intérieur de ferme, avec ses bahuts, ses solives, sa planche à pain, son mobilier dont on ferait l'inventaire et qui définit si nettement les mœurs de la maison, avec ses jolis types, sa peinture lisse et propre, lisible dans le dernier détail et d'une précision de gravure, avec sa clarté d'arrangement, sa pantomime si parlante, les physionomies si fines, les rôles si nettement écrits, tout cela produit et ne cesse pas de produire un effet infaillible, qui agit à coup sûr et se fait comprendre du premier venu.

Je ne reprocherai pas à l'œuvre sa fadeur, son apprêt, sa « vision » d'opéra-comique : c'était la poésie du temps, celle de Sedaine et de Jean-Jacques ; elle a son charme vieillot d'ariette de clavecin. Non, ce qui agace dans cette toile, c'est une certaine médiocrité de vues, c'est le but édifiant, le ton de l'homélie : en d'autres termes, c'est l'oubli de l'art pour des choses inférieures.

Le grand tort du public bourgeois, c'est qu'il est incapable de désintéressement. Il ravale l'art à son niveau. Le bonhomme Chardin disait : « C'est bien bon, de la bonne peinture ! » On arrive à ce moment du siècle où la devise du public est le mot de Fontenelle : « Sonate, que me veux-tu ? » On demande à une œuvre d'art : « Qu'est-ce qu'elle prouve ? » L'*Accordée de village* « prêche le repeuplement » : voilà un tableau instructif ! Greuze a créé ici l'art utilitaire, la peinture pour philistins. C'est déjà le genre « chromo ».

Notez que sa morale tant vantée est suspecte. Sa vertu est étrangement voluptueuse. Ce prédicateur a un goût regrettable pour les « cruches cassées ».

Enfin, le fond de son art est un malentendu. C'est, dit-on, l'art, le style d'un « homme sensible ». Rien de mieux : et Chardin le disait, qu'on peint avec le « sentiment ». Seulement, cette « sensibilité », on l'attache maintenant à certaines formes convenues, à certains ordres de sujets, à des signes extérieurs qui en sont l'étiquette ou l'enseigne. Au lieu de sensibilité, on n'a plus que la sensiblerie. De là le mélodrame et

l'insupportable artifice de la *Malédiction paternelle* et du *Fils puni.*



Cliché Alinari.

Tocqué. — Marie Leczinska. (Musée du Louvre.)

Observation, réalité, naturel, tout est sacrifié à un idéal d'émotion, qui devient à brève échéance la caricature de l'émotion, la plus sèche et la plus factice des rhétoriques.

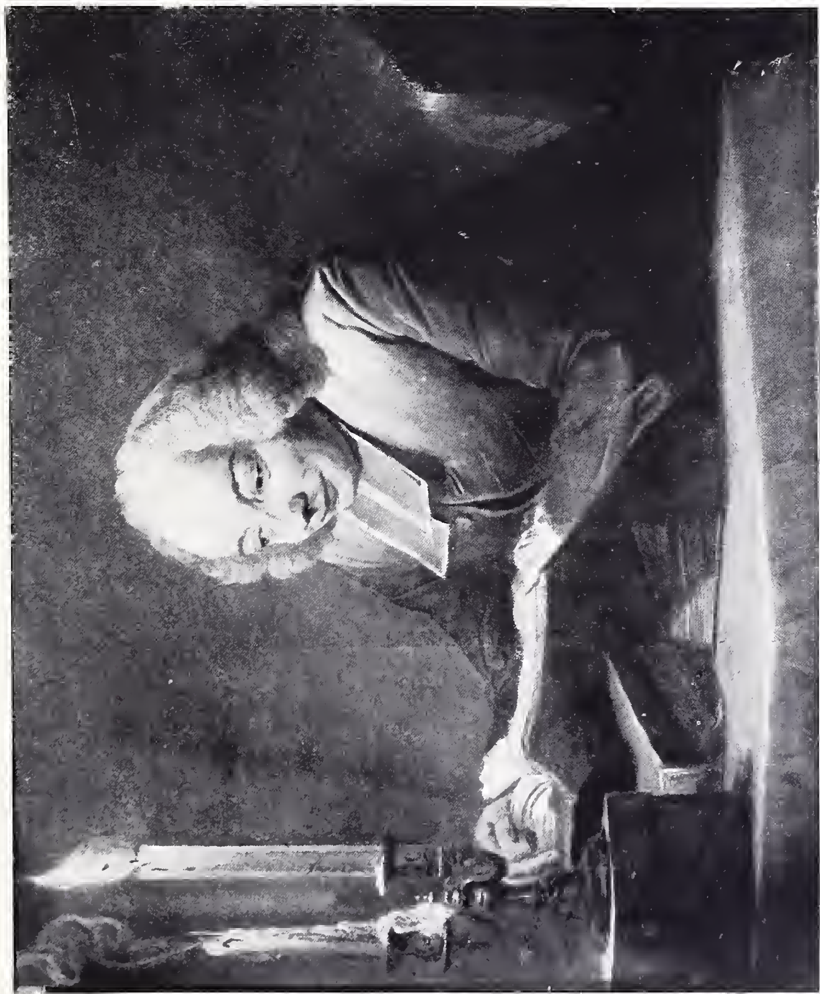
Même défaut dans les « têtes d'étude » de Greuze et ses morceaux d'expression. L'exagération des signes conventionnels du sentiment y produit un effet directement contraire. C'est dommage, car Greuze est loin d'être un talent médiocre. Quand il est naturel, qu'il s'oublie devant le modèle, il est aussi beau peintre que personne de son temps. Il a une sensualité poétique, une opulence dans les chairs, une délicatesse dans le maniement des blancs, une entente de l'atmosphère, qui sont d'un vrai artiste. Les deux plus beaux portraits de femme du XVIIIe siècle, les seuls qui luttent avec les grâces anglaises d'un Gainsborough, sont deux portraits de Greuze : la *Sophie Arnould* de la collection Wallace, et un second buste, supérieur encore, dans une galerie américaine. De tels morceaux défendront toujours la mémoire de Greuze. Et même ses autres œuvres ne sont pas méprisables. L'exécution en est souvent très précieuse. Enfin, il a eu son « idée » : cela n'est pas donné à tout le monde.

Quelques contemporains de Greuze se sont fait dans le « genre » une réputation aimable. Leprince (1733-1781) est un dessinateur, un illustrateur amusant, un voyageur, un curieux, un demi-Liotard. Le petit *Dessinateur* de Lépicié (1735-1784), au Louvre, a presque la qualité d'un Chardin. Ses vues de halles et de marchés, avec une foule de personnages, intéressent encore. Mais le « genre » n'est jamais pour eux qu'un pis-aller. Ils n'ont pas la vocation. Le temps n'est pas encore, s'il doit jamais venir, où la France aura ses Vermeer et ses Pieter de Hooch.

Le portrait. Louis Tocqué, Aved, etc. — Nous sommes plus à notre affaire dans le portrait. Quel est le peintre d'alors qui, de Boucher à Greuze, n'a produit en ce genre quelque page excellente ? Mais surtout le portrait devient une spécialité. Sans reparler ici de Rigaud et de Largillière, qui survivent jusqu'après 1740, ni de Nattier, qui les continue plus de vingt ans encore, toute une génération de nouveaux portraitistes se trouve là pour répondre aux besoins de la clientèle.

Il serait fastidieux de les citer tous. Un seul mérite quelque détail : Louis Tocqué (1696-1772), le gendre de Nattier, et d'ailleurs un artiste fort supérieur à son beau-père. Son grand portrait en pied de *Marie Leczinska* (au Louvre) est, comme morceau de pratique, un des plus glorieux de l'école française. Tocqué est pourtant avant tout un peintre de la bourgeoisie. Il excelle surtout à rendre les dames d'un certain âge. Le XVIIIe siècle est une des rares époques où l'on ait su l'art de vieillir. Il va de soi que ces portraits n'ont ni la poésie des portraits italiens, ni

l'intimité des hollandais, ni le charme romanesque de ceux de l'école anglaise. Malgré cela, l'impression est plus simple qu'au siècle précédent. Le format est moins solennel, la tonalité moins fastueuse ou moins austère, l'ensemble moins décoratif, l'intention plus ressemblante. On



La Tour. — L'abbé Huber. (Musée de Saint-Quentin, 1742.)

cherche moins à faire un tableau, que le portrait d'une personne particulière.

On retrouverait les mêmes traits dans l'œuvre de J.-A. Aved (1702-1766). Et l'on citerait d'agréables morceaux de Louis Michel van Loo, le fils de Jean-Baptiste (1707-1771), de Donatien Nonotte (1708-1785) ou de

ce Suédois francisé de Roslin (1718-1793). Mais il n'y a jamais à la fois dans chaque espèce, qu'un seul genre qui s'épanouisse et qui éclipse tous les autres. Et le portrait du XVIIIe siècle a son expression parfaite dans le pastel.

LE PASTEL. LA TOUR ET PERRONNEAU. — Pendant l'hiver de 1720, Paris



La Tour. — Mlle Marie Fel. (Musée de Saint-Quentin.)

fut l'hôte d'une aimable Vénitienne, que Crozat avait rencontrée dans son pays. Elle avait un procédé aux crayons de couleurs, dont elle savait faire des teintes merveilleuses ; Paris s'engoua de la Rosalba. Tout ce qu'il y avait de jolies femmes voulut son portrait de sa main. Watteau souhaita la voir. En s'en allant, la visiteuse nous laissait le pastel.

C'était bien un présent magique, et il est juste et charmant que nous le tenions d'une fée. On n'imagine pas plus le XVIIIe siècle sans le pastel que le XVIe sans le « crayon ». Il y a plus : le pastel, c'est toujours le crayon, mais attendri, diversifié, capable de couleur et de vie autant que



Cliché Braun et Cie.

Perronneau. — La jeune fille au chat. (Musée du Louvre.)

la peinture, avec un velouté que la peinture n'a pas. Chaque âge invente ainsi un art qui lui est propre. Ce siècle léger, poudré d'esprit et de sourires, devait revivre dans les atomes de cette poussière colorée.

Le pastel a donné à la France un grand maître. Ce Maurice Quentin de La Tour (1704-1788) fait, dans la galerie des artistes contemporains,

un curieux personnage. C'était un grand original, un homme à systèmes, un philanthrope, la tête bourrée de théories, bizarre en ses manières, se mettant en bretelles devant la Pompadour. Il finit par s'éteindre, aux trois quarts fou, dans un gâtisme humanitaire. Très versé en son temps dans le monde des encyclopédistes, assidu chez M[me] Geoffrin, capable d'y tenir tête à Diderot, il doit à cette circonstance d'être le peintre en titre de la plus belle époque de la société française. L'intérêt des modèles s'ajoute à celui de l'art. Son œuvre est le miroir d'un siècle.

Cette œuvre, très variée, va du grand portrait d'apparat au portrait de caractère, et de la page d'histoire au document et à l'étude. Dans ses morceaux les plus fameux, comme le portrait de l'*Abbé Huber* (Saint-Quentin, 1742), l'artiste cherche à lutter d'énergie et d' « effet » avec la palette elle-même. Le grand portrait en pied de la marquise de Pompadour (Louvre, 1755) marque peut-être l'apogée de cette manière superbe.

Quel que soit toutefois le prix de ces compositions illustres, là n'est pas ce que l'artiste nous a laissé de plus personnel. Il arrive que l'effort et la combinaison effacent dans ces œuvres le sentiment original. La Tour tuait ses portraits à force de travail : il veut tout mettre dans une figure. Peut-être le pastel ne supporte-t-il pas un pareil surmenage. Il y perd le charme, la fleur.

Au contraire les « études », les esquisses de l'artiste, ce qu'on appelle ses « préparations », faites pour lui-même, sans souci du public, nous mettent dans la confidence de ses méthodes intimes et nous montrent à l'œuvre ses meilleures qualités. Les quatre-vingts pastels du musée de Saint-Quentin forment un ensemble sans pareil au monde, hormis le musée Ingres à Montauban. C'est le fonds d'atelier du peintre, ses notes de travail, une incomparable collection de documents humains. C'est tout le XVIII[e] siècle, hommes célèbres et grandes dames, philosophes et danseuses, le reître Maurice de Saxe, le riant d'Alembert, l'ingrate Belle de Zuylen, Moncrif, le tendre et maladif Jean-Jacques, et la jolie Favart, et l'énigmatique Camargo, et la plus adorée, la féerique M[lle] Fel : — rien que des masques, souriants ou pathétiques, comme un grand répertoire des rôles de la comédie humaine, tous apparus dans le cadre étroit, coupés net au-dessous du menton, comme dans la lanterne magique de la guillotine. Rien n'est plus émouvant que ces deux petites salles encombrées du musée La Tour. C'est un des pèlerinages favoris du psychologue et de l'amateur d'âmes. Tout l'intérêt se concentre sur l'étude



Cliché Neurdein.

Joseph Vernet. — Ponte Rotto à Rome. (Musée du Louvre.)

de la face. Incomparables planches d'anatomie morale ! Nul n'a su comme La Tour interpréter le dedans par le dehors, confesser un visage et faire venir l'âme à la peau. « Mes modèles, disait ce témoin redoutable, s'imaginent que je ne vois que leur extérieur, mais je descends à leur insu au fond d'eux-mêmes, et je les rapporte au dehors tout entiers. »

Avec ses qualités éminentes, et surtout éminemment françaises, La Tour a eu longtemps le monopole du pastel. On ne s'apercevait pas qu'il est peu peintre, et que le pastel entre ses mains est toujours un crayon, l'instrument d'analyse et de définition, plutôt qu'un instrument de charme et de couleur. C'est tout récemment qu'on lui a découvert un rival, et peut-être un égal ou un supérieur, en Jean-Baptiste Perronneau (1715-1783). Celui-ci n'a pas eu pour lui la magnifique réclame et la cabale des philosophes ; sa clientèle est toute bourgeoise et provinciale, ou cosmopolite, étrangère. Mais c'était un grand peintre. De chacun de ses modèles, Perronneau recevait une impression poétique. Il transcrivait la vie en notations colorées, en harmonies subtiles et toutes « whistlériennes ». Il désigne ses portraits par une nuance de toilette, par un accessoire, un « motif » d'une valeur musicale : la dame en bleu, la dame en vert, la dame au bouquet de giroflées, au bouquet de barbeaux. Tout le monde connaît la délicieuse *Jeune fille en bleu*, ou le *Jeune homme à la rose*, l'incomparable Des Grieux de la collection Groult (1756), ou enfin le roux, le puissant, le magnifique *Van Robais* de l'ancienne collection Doucet (au Louvre, 1770). Perronneau est le premier en France qui ait conçu le « ton » comme le fondement du langage expressif. Ce subtil harmoniste, cet impressionniste pouvait-il être compris de ses contemporains ?

Le paysage. Joseph Vernet (1714-1782). — « On manque en France de bons peintres en paysage », disait Boucher en 1749 ; et il est probable qu'en cela il songeait à Beauvais, et souhaitait des élèves capables d'exécuter ses fonds de tapisseries. C'est à peu près la seule forme sous laquelle le public comprenait la nature : Joseph Vernet allait être l'homme de cette conception.

Ce peintre, le fondateur d'une dynastie célèbre, était un Provençal, un Avignonnais, un improvisateur rapide, spirituel. Il revenait de Rome en 1735, et tout de suite obtenait des succès d'enthousiasme. Dans une école et dans une société jusqu'alors fort peu champêtres, habituées tout au plus aux pastorales de Boucher, il jetait avec profusion des marines, des clairs de lune, des tempêtes, des orages, un mélange de

Claude et de Salvator; cela donnait l'impression du déchaînement des grandes forces de la nature. Diderot ne se contient pas, il égale ce Marseillais au Créateur lui-même; il était dieu, comme l'est un machiniste de théâtre. La grande œuvre de Vernet, c'est la série des *Ports de France* (Louvre, 1755-1765), grands paysages décoratifs et semés d'anecdotes, immenses vignettes, souvenirs un peu panoramiques d'un touriste amusé; telle est bien la mesure du talent de Vernet; c'est un bon décorateur d'antichambres royales.

Le succès l'a gâté : il avait l'étoffe d'un peintre. Ses premières études, encore consciencieuses, faites à Rome, en présence de la nature, sont charmantes, d'une qualité rare d'atmosphère et de lumière blonde. Devant ses petits tableaux du Louvre, le *Ponte-Rotto* et le *Pont Saint-Ange*, on se surprend à nommer Corot.

Ce n'est pas, malheureusement, ce bohême de Lantara (1729-1778), qui pouvait suppléer à ce que n'a pas fait Vernet. Toute cette école du XVIIIe siècle est trop pressée, trop extérieure, pour avoir le vrai goût de la nature. En dépit de Chardin, le principe qui domine est toujours celui de Boucher. C'est un temps qui n'insiste pas, qui parcourt les cimes des choses, n'en cueille que le parfum. Tout ce que nous venons de voir, intimités, genre, paysage, esprit décoratif, libertinage délicat, toute la poésie du siècle, de Watteau à Vernet, va se mêler une dernière fois, comme pour un feu d'artifice, dans l'impressionnisme de Jean-Honoré Fragonard.

CHAPITRE III

AUTOUR DE FRAGONARD

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). — Encore un provençal (il était né à Grasse), — et c'est décidément le siècle où le Midi commence la conquête de Paris, et vient y verser sa gaîté, sa turbulence, sa faconde, et ses mœurs fainéantes et demi-italiennes.

Élève, en passant, de Chardin, puis de Boucher, « prix de Rome » à vingt ans, il part quatre ans plus tard et adore, à Venise, à Rome, avec le plus charmant cynisme, l'Italie des derniers « baroques », de Solimène, de Tiepolo. Avec l'abbé de Saint-Non et son ami Hubert Robert, il assiste en curieux aux fouilles d'Herculanum et à l'exhumation d'une autre antiquité : dans les jardins de la Villa d'Este, il découvre la poésie de la nature italienne (sanguines de Besançon). A Pompeï, Winckelmann construit déjà ses théories. Vers 1800, Chateaubriand inventera la majesté de la campagne romaine. Fragonard, dans ces objets si féconds et si sérieux, ne voit encore que des éléments de plaisir ; cet enfant de volupté ne saisit en toute chose que de quoi exciter sa délicieuse ivresse.

Au retour, son tableau de *Corésus et Callirhoé* (Salon de 1765 ; au Louvre) fit un événement. C'était un grand morceau à tendances « philosophiques », une variation sur le thème du *Sacrifice d'Iphigénie*. Le succès fut immense. Diderot écrit vingt pages de dithyrambe. Le tableau, qui est plutôt une grande grisaille (c'était un modèle pour les Gobelins), est d'ailleurs d'une rare beauté ; ces colonnes de temple, ces nuages d'encens, ce suicide, cet évanouissement sur les marches d'un autel, dans la fumée des holocaustes, ces remous de l'assistance, ce mélange du mystère, de l'amour et de la mort, ce grand coup de théâtre tragique et nuptial, produisent une sensation profonde. C'était un trouble tout nouveau

dans la peinture française. Dans cet art jusqu'alors raisonneur ou sensuel entrait une force inconnue : la passion.



Fragonard. — L'Escarpolette. (Collection Wallace. Londres 1766.)

Mais Fragonard n'était pas l'homme des efforts soutenus. Un fonds de paresse, et plus encore son humeur versatile, ses curiosités d'esprit, sa

nature de poète et d'improvisateur, enfin le dédain de la foule et l'ennui de la contrainte, l'écartèrent des Salons et de la peinture d' « histoire ». Et puis, pour un libertin, un fantaisiste de son espèce, il y avait un public tout trouvé, celui que Boucher vieilli ne satisfaisait plus, et que Greuze commençait déjà à ennuyer. C'est cette double succession que Fragonard venait à point pour recueillir. Il allait être l'homme à tout faire des danseuses et des traitants. On connaît l'amusante histoire rapportée par Collé. Le peintre Doyen est appelé un jour par un seigneur, qu'il trouve à sa « folie » en compagnie de sa maîtresse. « Je voudrais, lui dit ce gentilhomme, que vous peignissiez Madame sur une escarpolette que mettrait en branle un évêque. » Doyen déclina l'offre, en recommandant Fragonard. Fragonard fit l'*Escarpolette* (1766).

Et il en fit bien d'autres : le *Verrou*, la *Gimblette*, la *Chemise enlevée*, le *Pacha*, la *Culbute*, — toute une œuvre extrêmement risquée, faite pour les boudoirs et les « petites maisons », une œuvre de grâce et de plaisir, pleine de baisers échangés et de promesses lascives. Ce qui ne l'empêche pas, d'ailleurs, au même moment, surtout après son mariage (1769), d'avoir tout un côté de peinture morale et vertueuse, — oh! sans doute, morale à la mode du temps, d'une morale trop tendre, peu chaste, complaisante aux images voluptueuses : le *Berceau*, l'*Heureuse Mère*, l'*Heureuse Fécondité ;* et aussi toute sorte de petits tableaux de « genre » à sujets enfantins, le *Chat emmailloté*, le *Petit Prédicateur*, la *Première leçon d'équitation ;* puis des sujets rustiques, la campagne de Rousseau, de Florian, la *Basse-cour*, l'*Étable*, la *Famille du Fermier* (Pétersbourg) ; et même, par instants, des sujets historiques, des anecdotes de la cour de France, comme les petits tableaux d'Amiens sur François Ier ou Gabrielle.

On a déjà une première vue de ce génie très souple, impressionnable à des choses très diverses. Il y a, en général, moins de convention que dans Boucher, moins de mythologie ; les idées classiques perdent chaque jour du terrain ; les réalités familières, le monde de Greuze et de Chardin, remplacent décidément l'Olympe. Avec cela, une extrême érudition pittoresque ; l'Italie, que l'artiste revoit en 1773, la Hollande des collections, Rembrandt, Ostade, Murillo même, préoccupent tour à tour ce mobile et vif esprit. De toutes ces impressions contraires, il se compose une vision. L'instabilité, le caprice, sont un des éléments créateurs de son art. Il insiste moins que Boucher même, il caresse, il effleure ; il a autant de légèreté, et il a de plus l'enveloppe, la demi-teinte, le clair-obscur. Tout est chez lui plus incertain, plus mystérieux, plus

volatil ; souvent il se contente d'une ébauche, d'un souffle : et c'est sa vraie manière de faire de la poésie.

Car ce gamin est poète, et grand poète. Tout ce qui, dans les



Cliché Braun et Cie.

Fragonard. — Le serment d'amour. (Collection Pierpont-Morgan à Londres.)

gouaches appliquées de Baudoin, de Lavreince, est spécifié jusqu'à l'excès, souligné avec évidence, il le dissimule à demi, le voile de réticences, surtout le fait passer dans un grand mouvement. Une composition telle que le *Verrou* serait presque inacceptable, n'était le lyrique

élan qui en fait une œuvre immortelle. La *Chemise enlevée* a la grâce irréelle et molle d'un songe du matin. Et la *Bacchante endormie* de la galerie La Caze semble palpiter de désir dans des ombres trop chaudes.

C'est ce mélange unique d'espièglerie et de passion, d'inspiration et de légèreté, qui fait de Fragonard un maître si spécial. Sa technique est prodigieuse. Nul au XVIIIe siècle n'a peint avec cette surprenante épargne de moyens, en laissant plus de jeu à l'imagination dans les interstices de la peinture. Nul, avec si peu d'éléments, avec moins de choses exprimées, n'est arrivé à des résultats plus magiques.

Sans doute, cet art a ses limites : et, par exemple, Fragonard échoue dans le portrait. La plupart de ses grandes figures sont très faibles. Elles manquent de construction et de solidité. Ne demandez à ce charmeur, à ce primesautier, que ce qui n'excède pas la durée d'une excitation passagère des sens. Mais alors, il y a chez le frémissant artiste une sorte de doux délire, je ne sais quoi de capiteux, un peu de ce « divin » dont a parlé Platon. Il s'exprime en symboles dont nul, pas même Prud'hon, n'égale la touchante et la poétique éloquence. Presque sans nulle réminiscence de la fable, il imagine des mythes et des allégories, il crée un paganisme intime et personnel, une sorte de nouvelle *Astrée* plus sensuelle et voluptueuse, emplie d'une inquiétude secrète qui en décuple le pathétique. Le *Sacrifice de la rose*, la *Fontaine d'amour* et le *Serment d'amour*, sont à juste titre les images les plus célèbres du siècle. L'artiste a donné là l'expression poignante de cette course au plaisir qui se trouva être aussi une course à la mort, et de ces tendresses éternelles qui ne peuvent même pas se promettre un lendemain.

Cet élément de mélancolie, ce charme de l'instant qui passe, se retrouvent même dans les scènes de la vie ordinaire, comme dans la *Leçon de musique* du Louvre. Fragonard, dans cette sublime esquisse, n'est pas loin de rejoindre Watteau. Et en même temps, dans les costumes d'un vague « Henri trois », se glisse un peu de romantisme, un coin de sentiment « troubadour », tandis que l'on croit, en sourdine, entendre la romance du Chérubin de Mozart.

Enfin, dans une œuvre dernière, Fragonard se résuma et condensa tout son génie. C'était en 1791. Chassé de Paris par la Révolution montante, le peintre fuyait en Provence, à peu près au moment où en partait la *Marseillaise*. Des panneaux commandés vingt ans auparavant par la du Barry pour son pavillon de Louveciennes, n'avaient, on ne sait pourquoi, jamais été livrés. L'artiste fugitif les emporta dans son exode.

Il les « reprit » pour en orner une maison amie, ajoutant aux quatre premiers un cinquième sujet. Ces chefs-d'œuvre sont aujourd'hui en Angleterre (Con Pierpont-Morgan). Dans de grands paysages profonds et frissonnants, dans un mystérieux enchantement de nature, repassent



Cliché Neurdein.

Fragonard. — Les baigneuses. (Musée du Louvre.)

une dernière fois les thèmes amoureux, les éternels refrains du siècle. La grandeur du décor, l'orchestre délicieux de la lumière et des bois, leur prêtent une sorte de solennité nouvelle. Une voix inconnue s'exhale des choses immortelles, complices et témoins de nos baisers éphémères. C'est l'heure où toute cette société frivole s'écroule et meurt. Bientôt, pour remplir toute la scène, il ne restera plus que la nature sauvage. Et

déjà, dans les cimes des arbres, passe le souffle avant-coureur des orages d'Obermann.

Le paysage : Hubert Robert (1733-1806). — Le « genre », en effet, un instant réintégré en France par Chardin et par Greuze, n'y a fait au XVIIIe siècle qu'une brève apparition : d'une part, avec Fragonard, il se résout dans le lyrisme ; de l'autre, il sort de la peinture et rentre dans l' « illustration ».

Il est vrai que, de ce côté, va commencer pour lui une ère de merveilles. Cochin, Moreau le jeune, Carmontelle, les deux Saint-Aubin, Debucourt, il suffit de citer ces noms pour donner une idée de sa fécondité. Gravures, dessins, gouaches, aquarelles, estampes en couleur, s'offrent à la fois au chroniqueur et à l'observateur des mœurs. C'est là, pour l'historien du XVIIIe siècle, une mine de documents et, pour l'amateur d'art, une source de jouissances exquises. Il est difficile de trop louer ces petits maîtres, la race authentique de Watteau, et à laquelle Fragonard appartient par toute la série de ses dessins et de ses sépias. C'est par eux enfin que se perpétue la tradition du « genre », que Boilly retrouvera sous les doctrines académiques, pour la léguer lui-même à Gavarni et à Daumier. On ne peut donc les négliger dans une histoire de la peinture, mais ils n'y ont droit qu'à une place « à côté », en raison de cette loi française qui rejette, depuis Callot, le « genre » dans la gravure.

Au contraire, le paysage — comme on l'a vu chez Fragonard, — devient envahissant. L'ami de ce dernier, son camarade de Rome, le parisien Hubert Robert, a-t-il rien produit en ce sens qui vaille les dessins de Jean-Honoré, ses vues de terrasses croulantes et de jardins d'Italie aux avenues de cyprès ? Mais, en combinant ces modèles avec l'imitation de Piranèse et de Panini, et avec quelques impressions et notes de jeunesse, Robert eut l'habileté de se constituer un « fonds » qu'il exploita trente ans avec un rare bonheur. Un paysage ne lui coûtait pas plus qu'une lettre à écrire. Dans les vieux monuments de la Provence et de Rome, dans les châteaux de Naples, au bord du Pausilippe, il trouva des éléments inépuisables de pittoresque : des ruines, il se fit une carrière. Ne lui demandez pas de convictions bien sérieuses et de grandes méditations sur l'écoulement des choses. Au contraire, le contraste piquant d'une villa papale convertie en écurie, d'une noble fontaine où barbotent des polissons, où lavent des blanchisseuses ; un

joli « effet », un motif ingénieusement profilé sur le ciel, un mur de briques, une colonnade découpant une tache heureuse sur les nuages, des décors où promener une rêverie sentimentale, — voilà ce dont s'est contenté toute sa vie ce maître spirituel. Il a trompé ainsi le besoin que



Cliché Braun et Cie.

Hubert Robert. — Ruines antiques. (Musée du Louvre.)

les lecteurs de l'*Héloïse* croyaient avoir de la nature. Deux fois l'an, il allait lui faire, à la foire de Saint-Cloud, une visite d'amitié. Il n'était d'ailleurs pas paysagiste qu'en peinture : grand dessinateur de jardins, il y semait à profusion ses ruines amusantes, ses ermitages, ses temples de l'amitié, ces mille bibelots dont raffolait le goût du jour. Louis XVI

lui donna à bouleverser un coin de Versailles, et à créer son aimable désordre dans l'ordre de Le Nôtre. Il a aimé les champs comme l'abbé Delille. Mais c'était un peintre charmant.

Il n'y a pas grand'chose à dire de Loutherbourg, l'homme aux moutons (1740-1782), non plus que de Casanova (1739-1805) qui continue avec une factice turbulence la veine batailleuse de Salvator et de Wouwermann. Mais déjà quelques hommes, presque des inconnus, commencent à s'écarter des villes et des salons, et à aimer la nature pour elle-même. Sur un petit coin de l'école, se répand une lueur du crépuscule de Jean-Jacques, le Jean-Jacques détendu et apaisé des *Rêveries*. Le peu de tableaux qu'on connaisse de Louis-Gabriel Moreau (1740-1806), le *Coude de la Seine à Saint-Cloud*, par exemple (au Louvre), émettent timidement, dans des nuances grises, comme une note nouvelle. On songe à certaines toiles touchantes, un peu débiles, de Vermeer de Haarlem. Et déjà un original, un plébéien presque illettré, Georges Michel (1743-1843), commence sur la butte Montmartre cette série d'études puissantes et monochromes, empâtées et déclamatoires, mais d'un vrai sentiment rustique, où l'on retrouve (par quel hasard ?) la fougue anglaise du vieux Crome et du grand Constable... Mais ce sont, encore une fois, des inconnus, des solitaires : il faudra un demi-siècle encore pour que la vraie moisson du paysage se lève, — après une révolution.

Portraits et miniatures. — Cette génération « sensible » et « rousseauiste », trouva les portraitistes attendris qu'il lui fallait. Le plus sérieux de ces talents est le Comtadin Duplessis (1725-1802), un esprit distingué, délicat, un peu froid, fort à la mode dans le beau monde au début du règne de Louis XVI. Il est bien représenté en Avignon et dans sa patrie, Carpentras. Drouais (1720-1775) n'avait pas son pareil pour peindre les enfants. Sa spécialité était de déguiser les petits garçons et les petites filles de l'aristocratie en jardiniers, en vendangeurs, en Savoyards : ce carnaval de sentiment ravissait le public. Enfin, Danloux (1745-1809) arrange les portraits en petits tableaux de « genre » dans le goût pastoral. Pendant l'émigration, il se fit à demi Anglais, et c'est à ce titre surtout que ses œuvres sont intéressantes.

Cet art gracieux et sans force est au plus juste un art de femmes. Aussi les femmes y triomphent. Deux, entre autres, arrivèrent à la grande réputation : la consciencieuse Labille-Guiard (1744-1803), et surtout la

célèbre Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842). Et celle-ci, en effet, est bien « représentative ». Elle a été l'amie de Marie-Antoinette ; elle a fait le tour de l'Europe et connu tous les mondes de l'émigration ; et elle est morte à Paris, comme une très vieille dame, sous le règne de Louis-



Cliché Alinari.

Mme Vigée-Lebrun. — Son portrait et celui de sa fille. (Musée du Louvre.)

Philippe. Elle a écrit des *Souvenirs* qui amusent encore. Elle a exprimé mieux que personne certains aspects de la berquinade du siècle finissant. Elle demeure unie dans la mémoire au nom d'une reine légère et malheureuse. Je ne crois pas qu'elle l'ait peinte avec beaucoup d'exactitude ; l'art de se saisir fortement de la réalité n'a jamais été dans les cordes de cette charmante femme. Mais il y a des nuances, une sorte d'atmosphère, qu'une femme fait toujours mieux comprendre que le plus habile homme. Habiller une reine de mousselines, la parer du cercle de

ses enfants, rendre la grâce spéciale d'une robe ou d'une coiffure, dire l'intérêt nouveau de certaines façons de sentir, voilà le talent de Mme Vigée. Ses portraits sont des documents d'une grande valeur sentimentale : on y respire toutes les illusions de Trianon. L'aimable artiste ne nous laisse pas ignorer qu'elle était une bonne mère ; son célèbre portrait du Louvre, où elle embrasse sa fille en regardant la galerie, est d'une coquetterie ingénue, où l'apprêt même reste naïf et semble une gentillesse de plus. Et l'on sait gré à cette jolie femme, qui ne s'est pas guindée et a su rester femme.

Mais là n'est pas encore l'art le plus « ressemblant » où se soit peinte cette époque. Ce n'est même plus le pastel, en dépit de bons élèves de La Tour, comme Ducreux (1735-1802). La mode, qui se renouvelle si vite, crée ou réinvente un genre mieux adapté à sa mesure : la miniature, menus portraits, souriantes aquarelles délayées dans une larme, médaillons, souvenirs de sentiments rapides, cadeaux légers, présents qui rappellent des passions éphémères, des caprices, les plaisirs qui courent de l'une à l'autre, afin de plus vite épuiser les jouissances de la vie ; portraits intimes, tout petits, faciles à emporter à la veille de l'exil, voilà ce qui représente le mieux cette société prête à s'évanouir : ces tabatières, ces dessus de boîtes, ces brimborions, ces riens charmants contiennent la meilleure image qu'elle nous ait léguée d'elle-même. Une foule d'artistes remarquables s'illustrent dans ce cadre exquis : le suédois Hall, le maître du genre, Sicardi, Lié-Périn, Dumont, Laurent, qui seront continués jusqu'au milieu du siècle dernier par Augustin, Guérin, Jean-Baptiste Isabey (1767-1855). Fragonard, qui a touché à tout, n'a pas dédaigné le disque d'ivoire du miniaturiste ; Ingres a laissé quelques miniatures divines ; et la mère de Gros, l'auteur d'*Aboukir* et d'*Eylau*, était une miniaturiste.

L'art français en Europe. — Cette école que nous voyons ainsi s'amenuiser, exerce toutefois un rayonnement immense. Pendant tout le XVIIIe siècle, Paris est pour l'Europe la capitale des arts. L'éclat de ses expositions, l'hospitalité de ses artistes, la supériorité de leur goût, excitent l'intérêt, l'affection universels. Les *Salons* de Diderot, la *Correspondance* de Grimm, renseignent l'étranger et portent au fond des cours d'Allemagne et de Russie les nouvelles de nos ateliers. Des ambassadeurs, comme le comte de Tessin pour la Suède, achètent pour leur souverain les meilleures toiles de Boucher ou de Chardin. Frédéric II

collectionne Watteau et ses élèves. Il faut lire le journal du bon Allemand Wille, pour se faire une idée du lieu cosmopolite qu'est à ce moment-là le marché de Paris. Paris, pour cinquante ans, est l'école du monde.

On y trouve d'abord une multitude d'exotiques, venus cette fois, non pour enseigner, mais pour imiter et apprendre. En trente ans, de 1758 à 1787, près de trois cents étrangers suivent les leçons de notre Académie, dont soixante-seize Allemands, soixante-trois Néerlandais, une trentaine d'Italiens, autant de Suisses et de Russes. Quelques-uns de nos petits maîtres les plus appréciés, Lavreince, Roslin, Hall, sont des Scandinaves. C'est ce qui ne s'était pas vu en France depuis la guerre de Cent ans, lorsque les Limbourg et Van Eyck apprenaient leur métier chez nous, et que Christine de Pisan parlait des Parisiens, « les souverains du monde en l'art de peintrerie ».

D'autre part, et inversement, les Français sont appelés un peu partout. Tous les princes d'Europe ont les yeux fixés sur Versailles et copient Louis XIV : ils s'attachent des peintres français. « Sylvestre, écrit d'Argens, a été le premier peintre du roi de Pologne ; Vanloo du roi d'Espagne, Pesne du roi de Prusse » ; les deux successeurs de Pesne, Lesueur et Amédée Vanloo, sont encore des Français. Schuppen est le directeur de l'Académie de Vienne, Sylvestre et Hutin de celle de Dresde ; à Madrid, Houasse, Ranc, Louis-Michel Vanloo, Olivier occupent les faveurs officielles ; à Londres, c'est Watteau, J.-B. Vanloo, Serres, Loutherbourg ; Quilliard en Portugal ; en Suède, Taraval ; en Danemark, Tocqué ; en Russie, Tocqué, Perronneau, Lépicié, Lagrenée, Doyen.

Et il y a de ces peintres qui mériteraient d'être connus, comme ce charmant Pesne, qui a fait de Sans-Souci un cadre délicieux de décoration française. Grâce à eux, l'Europe tout entière, de Madrid à Pétersbourg et de Livourne à Stockholm, a été pendant un demi-siècle une province française. La fameuse question de l'Académie de Berlin, *Sur les raisons de l'universalité de la langue française,* pourrait se poser de même en ce qui concerne les Beaux-Arts. Ce serait le sujet d'un autre mémoire à la façon de Rivarol ; mais comme toujours, l'apothéose arriverait en retard : elle célèbrerait l'empire de la France au moment où cet empire s'évanouit.

Symptomes de réaction. Les débuts de David. — En effet, depuis le

déclin de Boucher, l'école française manque de chefs. Fragonard laisse la place vacante et ne se soucie pas d'en assumer la charge. Parmi ses contemporains et ses imitateurs, il y a de jolis talents, mais personne qui ait l'autorité d'un maître. L'école manque de direction. Elle vit sur son propre fonds, elle se répète avec grâce et en s'amincissant toujours : elle cesse de se renouveler.

D'autre part, on observe, à partir de 1760, les symptômes d'une profonde révolution du goût. Le style « rocaille », les élégances chiffonnées du temps de la Pompadour, le désordre lyrique et charmant du siècle de Louis XV, commencent à céder à un besoin nouveau d'ordre, de correction et de pureté classiques. L'architecture donne le signal avec les grandes œuvres de cette époque ; la colossale façade de Saint-Sulpice, par Servandoni, le Panthéon de Soufflot, le théâtre de Bordeaux, la merveille de Louis, et la Monnaie, le chef-d'œuvre d'Antoine, la place de la Concorde et les palais de Gabriel, — toutes ces créations, tout ce décor nouveau se trouvent compris dans un espace qui s'étend de 1750 à 1780. Le style « Louis XVI » est né, et c'est déjà le style du Directoire et de l'Empire.

On retourne à l'antique. On vient de découvrir Herculanum et Pompéï (1755). Le *Laocoon* de Lessing paraît en 1763. En 1765, que reproche Diderot à Boucher ? De n'être pas assez antique. « J'ose dire qu'il est sans goût. Une seule preuve suffira : c'est que, dans la multitude d'hommes et de femmes qu'il a peints, *je défie qu'on en trouve quatre d'un caractère propre au bas-relief, encore moins à la statue.* » Eh ! pourrait répondre Boucher, c'est que je suis peintre ! Mais on veut maintenant de l'art austère et sévère. Il ne suffit plus même de la morale de Greuze ; on a soif d'héroïsme. On trouverait dans Rousseau la liaison de ces principes : morale, nature, vertu, antique. Le type du jacobin commence. « Quand je lis l'*Iliade*, s'écriait Bouchardon, je crois avoir vingt pieds de haut, et les objets qui m'environnent semblent réduits à des atomes. »

La peinture va bientôt traduire ces idées. Dès 1763, on peut dire que la révolution est faite. Allez à Saint-Roch : les tableaux qui décorent les deux autels du transept, et qui datent de cette année, contiennent en puissance tout le programme des deux écoles. A droite est le tableau de Doyen, le *Miracle des Ardents :* un charmant, un brillant tableau, exécuté dans la plus vive manière du XVIIIe siècle, dans une gamme bleue et blanche empruntée à Rubens (et Doyen, avant de peindre, avait été en

effet se renseigner à Anvers). En face, des architectures néo-classiques, un fronton de la Madeleine, des draperies calmes et droites, un coloris éteint, des groupes de style académique : c'est la *Prédication de saint Denis* du peintre Joseph Vien (1716-1809), qui fut le patriarche de la nouvelle peinture.

Vien n'était pas un très grand maître, mais ce fut un bon professeur ; il forma un nombre indéfini d'élèves. Certains tableaux de lui, comme la *Marchande d'amours*, semblent des morceaux d'Anthologie, où l'on devine déjà quelque chose de Prud'hon. Et puis, il indiquait la voie, il marchait dans le sens du siècle. Son style pauvre et correct semblait rafraîchissant et pur. C'était une convention qui se substituait à une autre ; elle paraissait nouvelle. Peu à peu, avec ses élèves, les Suvée, les Ménageot, les Vincent, les Regnault, il en vint à former un groupe considérable ; on voit se répandre le goût des sujets à la Plutarque, *Bélisaire*, *Socrate*, la *Clémence d'Auguste*, *Zeuxis faisant son choix parmi les belles Crotoniates*.

Malgré tout, il ne se produit encore rien de bien décisif. Les deux traditions subsistent côte à côte, sans que l'une triomphe bien nettement de l'autre. A ce moment, Fragonard ayant, peu importe pourquoi, renoncé à décorer l'hôtel de la Guimard, désigna pour le remplacer un jeune peintre d'avenir : David.

Né en 1748, ce pupille de Sedaine s'annonçait comme un disciple brillant de l'école de Boucher. C'était un « prix de Rome », tel que les formait l'Académie. Son *Combat de Mars et de Minerve* (Louvre, 1771), sa *Stratonice*, sont d'agréables morceaux en style d'opéra, habiles et sans sérieux. Il faisait des portraits dans le genre du *Château de cartes* et du *Toton* de Chardin. Personne ne semblait moins fait pour bouleverser l'école et en changer les habitudes. En partant pour Rome, il disait à Cochin : « Ne craignez rien, l'antique ne me séduira pas : il manque d'entrain et ne remue pas. »

D'où lui vint la conversion ? Comment se dessillèrent ses yeux ? Par quel chemin l'auteur du boudoir de la Guimard devint-il celui de *Bélisaire* (1781), d'*Andromaque* (1783), et des *Horaces* (1785) ? C'est ce que je n'ai pas à raconter ici. Mais les *Horaces* sont une « date » : c'est la fin de l'école du XVIIIe siècle et le commencement d'une autre. Une période se clôt et une période s'ouvre, de laquelle nous n'avons pas à nous occuper dans ce volume.

Mais le même travail que nous venons de voir s'accomplir à Paris, s'est

étendu à toute l'Europe. Vers 1750, toute la peinture européenne était de langue française. Trente ans plus tard, principalement sous l'influence de l'antique, on assiste à la renaissance des écoles nationales. C'est ce mouvement curieux qu'il nous reste à examiner dans les chapitres suivants.

DEUXIÈME PARTIE

LE PREMIER SIÈCLE DE LA PEINTURE ANGLAISE

(1730-1815).

I. D'Holbein à Van Dyck. — L'école de Windsor. — William Hogarth, son œuvre, son influence. — II. Les portraitistes ; Reynolds, Gainsborough. — III. Le paysage : Wilson, Crome; l'aquarelle. — Le « genre » : Morland. — L' « histoire » : Barry, Blake, Fuseli. — IV. Le portrait, de Romney à Lawrence.

CHAPITRE PREMIER

AUTOUR DE WILLIAM HOGARTH

(1697-1764.)

Les conditions et les genres. — L'école anglaise est la plus jeune des grandes écoles européennes; elle naît vers 1730 et n'est pas antérieure aux premières œuvres de Hogarth.

On est surpris d'un tel retard. De tout temps l'Angleterre a aimé la peinture. On y a eu de bonne heure le goût des collections. On cultivait les arts d'une autre manière encore, en attirant et en pensionnant les artistes. Depuis Holbein et Antonis Mor, jusqu'à Rubens et à van Dyck, on ne compte pas les maîtres de toute nation qui passent le détroit et viennent chercher fortune au pays des guinées : des Allemands comme Kneller, des Hollandais comme van Ceulen, Lely, des Français comme la Fosse, Largillière, Watteau, Gravelot, La Tour. On appréciait leurs œuvres, on les payait plus cher qu'ailleurs, mais personne ne pensait que la gloire d'en produire elle-même d'originales manquât à l'Angleterre. Volontiers l'orgueil britannique se fût appliqué la devise du poète :

...Excudent alii spirantia mollius aera :
Tu regere imperio populos, Romane, memento.

Et puis, se trouvât-il un peintre en Angleterre, le public le reconnaîtrait-il ? Il lui faut alors, comme à l'Américain moderne, des gloires toutes faites, des célébrités établies, des « marques » renommées : c'est à peine si, par exception, il fait une place, dans les petits genres, à quelques autochtones, comme les miniaturistes Hilliard et Oliver, ou à tels bons élèves de van Dyck, comme Dobson (1610-1646, portrait d'Endymion Porter, à la National Gallery) ou Walker (mort en 1658, peintre attitré de Cromwell), dont Samuel Cooper (1609-1672) élargira la manière sur ses minuscules disques d'ivoire.

Cependant, ce Mécène anglais, bourgeois, pair, baronnet, est un maître fort autoritaire, peu facile à conduire. « En arrivant en Angleterre, le talent perd vingt-cinq pour cent de sa valeur » (*Stendhal*). En réalité la peinture, chez cette race utilitaire, limitée de toutes parts plus sévèrement qu'en Hollande, puritaine, ennemie des nudités, de la fable, de l' « art », sans avenue sur l'histoire, sur le monde des idées et des grands sentiments, privée de la vie poétique des créations imaginaires, n'a qu'un usage, une issue possibles : elle se réduira au portrait.

Le portrait ! C'est la gloire, c'est presque l'alpha et l'oméga de la peinture anglaise. S'il ne manque pas ailleurs de portraits admirables, supérieurs peut-être à ceux de l'école anglaise, il n'y a pas d'autre exemple d'une grande école constituée exclusivement par des portraits, et offrant en ce genre une tradition si continue. Aucune nation ne saurait aligner une galerie comparable à ces quatre siècles d'images. Ces portraits réunis formeraient à eux seuls la plus sincère histoire du peuple d'Angleterre, le répertoire presque complet des hommes de mérite qui ont été, à divers titres, les artisans de sa grandeur ; on y noterait enfin, depuis les origines, la présence de certains caractères communs.

C'est d'abord l'accentuation du type individuel. L'Anglais (l'homme surtout) ne veut pas d'un portrait flatté. Son orgueil consisterait plutôt à exagérer en sens contraire, à outrer sa physionomie, à insister sur les traits qui la différencient. En conséquence, peu de portraits à la manière française, où l'on peint surtout des costumes et des situations sociales ; pas de portraits collectifs à la mode hollandaise, sinon des groupes de famille (assez nombreux, en revanche), où le ménage forme un petit monde à part et se suffisant à lui-même. Autre corollaire : le portrait sera ordinairement de vastes dimensions, toujours « grandeur nature », le modèle remplissant le cadre, l'occupant tout entier de sa puissante personne ; le costume simple, même chez les femmes, donnant une sensa-

tion d'indépendance, de quant à soi et de familiarité ; souvent le personnage se fera représenter au milieu de choses lui appartenant, avec son



Cliché Hanfstaengl.

William Dobson. — Portrait d'Endymion Porter. (National Gallery à Londres.)

chien ou son cheval, rappelant ainsi ses goûts, sa manière d'être particulière, — et presque toujours en action, souvent tirant de l'arc, épaulant son fusil : le portrait anglais est le plus « remuant » de tous, celui qui dégage tout de suite et au premier aspect la plus grande somme de vie physique.

Enfin, dans la façon de peindre et dans les habitudes extérieures du métier, cette conception des choses entraîne des pratiques nouvelles : complète absence de minutie, apparence facile et large, grande impression d'aisance, liberté d'exécution allant jusqu'à la brusquerie ; en haine de la convention, de la politesse académique, la palette affectera certaines rugosités, un travail esquissé, vif, âpre, peu fondu ; chez les plus réfléchis, les plus calculateurs, on retrouvera cet air de spontanéité franche et primesautière. Le dessin, la plupart du temps, est de qualité inférieure. Ne demandez pas au peintre anglais de fines définitions de la beauté humaine ; il se contente d'une impression, rendue avec quelque chose de cavalier ou, comme il dit, de *genial* et d'*humorous ;* mais il arrive ainsi, sans effort apparent, à des résultats de toute grâce et de toute poésie. Il y a place d'ailleurs, dans ces conditions, pour toute la variété des dons et des tempéraments : mais la vertu commune à tous les peintres anglais est celle du coloriste. On parle des brouillards et des fumées de Londres ; aucune école, par contraste, n'a davantage aimé l'éclat et la fraîcheur du ton. Aucune n'a fait une telle consommation de blanc. Dans l'arsenal de tous les peintres qui l'avaient précédée, elle s'est fait un choix et un assortiment des couleurs les plus vives, en remarquant de bonne heure que la note la plus haute est donnée par le ton pur, et qu'un mélange de deux a plus de force qu'un de trois. De ce principe, le romantisme et ses dérivés ultérieurs tireront dans l'avenir d'importantes conséquences. En attendant, c'est à une telle particularité que les maîtres du XVIIIe siècle doivent cette magie qui est la leur, orsqu'ils expriment la chair et le teint des jeunes beautés anglaises.

Avec le portrait, le paysage sera, comme en Hollande, le genre favori de cet art protestant. Le *squire* anglais, fort peu intellectuel, ami du cheval et du sport, raffole de ses immenses prairies, de ce grand tapis vert qui lui sert de champ de courses, et où son habituel plaisir est de forcer un renard en sautant des rivières. Il aimera ce qui lui rappelle ces verdures opulentes, images d'un domaine qui ne change pas de mains, ces beaux horizons gorgés d'eau, où sa vie se passe au grand air. Une immense étendue de côtes, des aspects variés de plages et de falaises, et le naturel intérêt que cette race porte aux choses de la mer, susciteront d'ailleurs une ample peinture de « marines ». Là encore, du reste, le paysagiste obéit à son humeur individuelle ; il s'écarte à la fois, et presque tout de suite, de Ruysdaël et de Claude ; il dessine moins, construit moins, il est plus sommaire et plus près de la sensation naïve ; sa

manière se tiendra toute voisine de l' « étude » ; et même, pour exprimer plus vivement ses impressions vierges, il se créera un vocabulaire et une technique spéciale, une sorte de dessin, de croquis coloré, où la rapidité du faire est une condition du succès : il inventera l' « aquarelle ».

Un dernier genre enfin, comme en Hollande, comme dans la France du XVIII[e] siècle, profitera du recul de la peinture d' « histoire : ce sera la peinture de mœurs, habituellement satirique. Dans ces trois genres, — portrait, paysage, tableaux de la vie sociale ou domestique, — tient tout le développement de la peinture anglaise. Le « préraphaëlisme » même, vers le milieu du dernier siècle, n'a pas sérieusement modifié le fond des goûts nationaux : et aujourd'hui encore, une exposition de la Royal Academy ne diffère pas sensiblement de ce qu'était le même spectacle il y a un siècle.

Les œuvres. Les élèves de van Dyck : Lely, Kneller. — Toute la peinture anglaise est fille de van Dyck. J'ai dit ailleurs comment cet étranger, ce jeune homme, le plus impressionnable des grands artistes, s'acclimata, s'amalgama à son pays d'adoption, s'y maria, et découvrit une nuance d'élégance inédite, qui est bien proprement une élégance anglaise. Comme Greco à Tolède, comme Watteau à Paris, il nationalise les moyens d'expression de l'art, les adapte à une sensibilité nouvelle. La méthode flamande, qui consiste à se reposer de beaucoup de choses sur des élèves, avait cet avantage d'en instruire un grand nombre. Si les derniers tableaux de van Dyck en souffrirent, l'école en profita. En mourant, van Dyck laissait une tradition vivante, et qui ne devait plus s'éteindre.

De ces successeurs de van Dyck, le plus célèbre, encore qu'on ne l'estime pas à son prix, est Sir Peter Lely (1618-1680), natif de Soest en Hollande, à qui revient l'honneur d'avoir fait subsister l'école pendant la crise du Commonwealth et sous le terrible « Protecteur ». C'était un remarquable peintre. Il avait un sentiment maniéré, mais vif, de la grâce mondaine et féminine. Son « Salon des Beautés », à Windsor, est le plus troublant sérail : on songe au bouquet d'amoureuses, à la collection d'héroïnes de *Don Juan*. Sans doute, on sent le procédé ; il y a de la convention dans le contraste des chairs nacrées et des soies noires et miroitantes ; Lely n'est pas simple ; ses draperies sentent l'artifice ; tout trahit un système d'agaceries perfides, un art de courtisanes : mais on

ne résiste pas à une espèce d'enchantement. Sa *Lady Bellasys*, avec moins de beauté profonde, vaut le plus séduisant, le plus capiteux des van Dyck.

Lely a laissé à son tour une foule d'élèves, mais le meilleur, John Greenhill (1649-1676), n'eut pas le temps de se faire un nom. L'Allemand Kneller, de Lübeck, qui remplaça Lely dans la faveur des dames, n'avait qu'une imagination, un goût de photographe. Son succès démoralisa des artistes mieux doués que lui et les dissuada de chercher à bien faire. Les autres genres se traînaient dans la même ornière : le paysage, avec Manby, était au plus bas, et la peinture décorative, avec Streater et Isaac Fuller, ne se portait guère mieux. En vain s'adressait-on à des artistes du dehors, l'Italien Verrio ou le Français Laguerre : on jouait de malheur, c'étaient des hommes de cinquième ordre, et profondément incapables de créer rien de bon.

Tout ceci était décourageant. Cependant, après une longue période de malaise, le pays retrouve son équilibre ; une ère de prospérité s'ouvre avec le règne de la maison d'Orange. Londres, après l'incendie de 1666, renaissait de ses cendres. De grands architectes, tels que Wren, entreprennent de relever la ville ; une fièvre de construction s'empare du pays : on bâtit Saint-Paul, Blenheim ; un style se crée, le style « reine Anne ». On reprend confiance. L'Angleterre commence à se piquer au jeu, rougit d'être toujours, pour les choses du goût, à la remorque de l'étranger. Un cadet de famille, James Thornhill, s'avisa de couper les amarres et de remonter le courant. Il ouvrit une école. Il n'avait nul talent ; mais il y a des moments où tout réussit, même la folie. L'événement servit le jeune présomptueux : c'est chez lui que le hasard allait conduire William Hogarth.

William Hogarth (1697-1764). — C'était l'Anglais pur sang, l'insulaire splendide : gallophobe, ignorant, prédicant, philanthrope, absolu comme un autodidacte, ayant en lui une foi naïve et intrépide. Il écrit qu' « un peintre d'enseignes en remontrerait à Corrège » ; il trouve Raphaël « stupide » et Rembrandt « ridicule ». Il tient que « la ligne de beauté » est la ligne « serpentine », et il pond un volume à l'appui de cette ineptie...

Bref, c'est un être insupportable : c'est le *cockney* de Londres dans toute son horreur. Mais c'était une force : cette espèce de barbare, « tombeur » d'autorités, muni contre tout remords par l'inintelligence,

enseigne à se passer des imitations étrangères ; et, ne comprenant rien



Cliché Mansell.

Lely. — Lady Bellasys en Sainte Catherine. (Hampton Court.)

à rien, préservé de toute distraction par des œillères opaques, il n'est que plus à l'aise pour faire son œuvre particulière.

C'était un gaillard à l'œil clair, à la lèvre sensuelle, à l'air effronté et goguenard. Il était pauvre, et toute sa vie fut assez misérable : c'était un demi-ouvrier, un fils de typographe, un *primaire*, graveur de prospectus et de vignettes commerciales ; mais il avait le don et le génie de l'observateur. Personne ne connaissait mieux que lui le pavé de Londres, les cafés, les tripots, les bouges de la grande ville. Jusqu'à trente ans, il ne fait guère que battre dans tous les sens les rues de la Cité, sans arrière-pensée et sans dessein d'auteur, en curieux passionné de la comédie humaine. Ce fut toute son éducation : éducation toute spontanée, en marge des écoles, et faite exclusivement par le spectacle de la vie.

Enfin, pour sortir de son obscurité, il se mit en tête un beau jour de devenir un peintre savant. Un atelier s'était ouvert, celui de James Thornhill : il y entra, mais il en sortit aussitôt, en enlevant la fille de ce gentleman. Il fallait vivre : Hogarth eut une lueur de génie. C'était le moment de la vogue littéraire du roman ; De Foe donnait sa *Moll Flanders*, Richardson *Clarisse*, *Pamela*. Le jeune homme eut l'idée de les imiter en peinture. Élève de la vie, il retraça tout bonnement quelques souvenirs tirés de son expérience : il lança la *Vie d'une fille* (*Harlott's progress*, 1732).

C'était, en six tableaux, l'histoire d'une prostituée célèbre, quelque chose comme les *Splendeurs et misères de la vie d'une courtisane*. On voyait la jeune fille, la fraîche Manon anglaise, Mary Hackabout, à peine débarquée à Londres, tomber entre les pattes d'une duègne, qui la livrait à un viveur, le triste colonel Charles : la suite du récit montrait la demoiselle au faîte de la fortune, puis sa rapide déchéance, sa détresse, son ignominie ; le tout finissait par le tableau navrant de ses funérailles. Le succès fut prodigieux. L'auteur avait eu soin de graver ses tableaux : les planches s'enlevèrent comme du pain. On reconnaissait les personnages, on se chuchotait les noms, on devinait les « clefs » : de la satire et du scandale, de la réalité avec le mordant d'un pamphlet, outre cela une bonne leçon bien claire, bien saisissable, que fallait-il de plus ? La *Vie d'une fille* fut mise en complaintes, au théâtre : c'était la gloire. Hogarth avait trouvé sa voie.

L'ŒUVRE DE HOGARTH. L'ART ET LA MORALE. — Dès lors, il continue d'exploiter comme une mine son fonds d'observations morales et pittoresques.

Après la *Vie d'une fille*, il donne coup sur coup : la *Vie du roué*, (*Rake's progress*), huit scènes, 1735 ; le *Mariage à la mode*, six scènes, 1745 ; le *Travailleur et le paresseux*, vies parallèles, sa plus longue



Cliché Hanfstaengl.

Hogarth. — La marchande de crevettes.

« série », et l'une des moins heureuses, 1747 ; la *Cruauté*, 1751, et les *Elections*, 1755, deux séries de quatre scènes chacune, — sans compter nombre d'autres pièces comiques, humouristiques, comme les *Buveurs de punch* (1733), le *Galetas du poète* (1737), les *Comédiennes en voyage* (1738), le *Musicien enragé* (1741), le *Changement de garnison* (*March to Finchley*, 1750), et quantité de charges et de portraits à l'eau-forte, qui

complètent curieusement cette étonnante revue des ridicules, des travers et des vices contemporains.

Cette simple nomenclature montre déjà l'étendue de l'œuvre et sa variété : scènes de la vie militaire et de la vie politique, toute la société, le clergé, les lettres, le théâtre, les élégances et la canaille, les grandes dames et les catins ; tous les milieux de Londres, les salons, les tripots, le cabinet du charlatan, le boudoir de la femme galante et le grenier de la fille publique ; les salles de réunion, les églises et les sacristies, l'étude du notaire, la boutique de l'apprenti, la rue et les cris de la rue, les tavernes de nuit, les brelans et, pour finir, l'amphithéâtre et l'hôpital des fous ; tous les spectacles que peuvent donner dans une grande ville la corruption sous toutes ses formes dorées ou misérables, le jeu, le plaisir, le désordre, l'alcool et la débauche, avec la perspective de la potence et de Bedlam : voilà le domaine de Hogarth, et, dans la peinture de « genre », il n'y en a pas de plus ample, de plus divers et de plus vaste.

Par là, Hogarth serait déjà un homme considérable, bien distinct de ses confrères flamands ou hollandais ; mais il s'en distingue encore plus par l'intention de son œuvre et la portée de son programme. Il ne lui suffit pas de peindre, il veut agir ; il n'imite pas seulement, il entend corriger. Chez lui, l'historien des mœurs se double d'un satirique, et le chroniqueur des vices s'achève en moraliste. Hogarth est un Anglais, un cerveau pratique, positif, n'ayant nul besoin de beauté pure, et ne concevant pas l' « art pour l'art ». Il veut mettre la peinture au service des idées. « La comédie peinte, écrit-il, mérite la même estime que la comédie parlée. C'est une œuvre d'utilité publique. Une démonstration par les yeux fait plus d'effet sur l'âme que les raisonnements d'un millier de volumes : c'est ce que j'ai tenté dans mes compositions. »

Ainsi, nous sommes prévenus : Hogarth fait œuvre d'apostolat ; ce n'est pas un artiste qui voit et qui s'amuse, c'est un *clergyman* qui morigène et qui prétend nous amender. D'ailleurs, ce pédagogue n'a pas, comme on dit, froid aux yeux : rien ne l'effraie, rien ne lui coûte quand il s'agit de nous convertir et de nous asséner une vérité. Le mot cru ne lui fait pas peur, et il ne recule pas devant le détail ignoble ou révoltant. Il étale devant nos yeux les conséquences abjectes ou terribles de nos fautes et, avec une franchise biblique, traîne sans vergogne le pécheur dans son vomissement. C'est le cynisme de la vertu dans toute sa candeur. Mais quel manque de délicatesse ! Pourquoi faut-il que la morale de Hogarth soit si vulgaire ? Elle comporte un côté d' « égoïsme

bien entendu » et de morale utilitaire qui nous gâte ses homélies. Et puis, nous dire que la paresse ne mène à rien, sinon à la misère et au bagne; que les instincts sanguinaires sont une dépravation qui conduit jusqu'au crime et à l'assassinat ; que la ruine et la démence sont le prix



Cliché Hanfstaengl.

Hogarth. — Le mariage à la mode. (1745. Deuxième scène.)

du dérèglement et de la dissipation ; que la prostitution ne fait que des malheureuses et des désespérées, — est-ce que ce sont des maximes qui valent qu'on les démontre ? Mais Hogarth répondrait qu'il peint pour des Anglais ; que la vérité est toujours bonne à dire, qu'elle n'est pas moins utile pour être séculaire, et que c'est tant pis pour les beaux esprits qui préfèrent les paradoxes.

Le mariage a la mode. — Et il aurait raison : il ne s'agit pas de perfection pure. L'œuvre d'art n'existe pas indépendamment de son public. La question, au temps de Hogarth, était de créer un art « anglais ». Et il n'est pas douteux qu'il y ait réussi. Par là, son œuvre est une des plus originales de toute la peinture. Afin d'en donner une idée, analysons un de ses chefs-d'œuvre, le *Mariage à la mode*.

Scène I. — *Le Contrat*. — Un salon élégant chez le comte, vieux gentleman podagre qui marie son fils unique à la fille unique du shériff. Sur une table, à droite, se trouvent les objets importants du marché : sacs et parchemins, — le marchand apportant ses guinées, le gentilhomme ses titres et ses actes de noblesse. On pèse les termes de la vente. C'est le mariage de la roture riche avec la noblesse ruinée. A gauche, dans le fond de la scène, les deux conjoints se tournent le dos ; le fiancé prise du tabac avec affectation, et la future « flirte » avec un joli avocat, celui qui a sans doute arrangé toute l'affaire ; comme sa main droite n'est pas libre, elle lui abandonne la gauche. Au pied du canapé, deux chiens, un lévrier de race et une braque ordinaire, tirent chacun sur le bout de la chaîne qui les accouple.

Scène II. — *L'intérieur du nouveau ménage, six mois plus tard.* — Huit heures du matin ; par terre des cartes, un violon, des cahiers de musique, des chaises renversées. On s'est amusé toute la nuit. Madame s'étire et bâille de toutes ses forces ; Monsieur, complètement abruti, s'est écroulé dans un fauteuil. Un toutou flaire un bonnet de femme qui sort à moitié de sa poche. L'intendant, qui est venu parler d'affaires à son maître, et présenter une liasse de notes et d'effets, se retire avec un geste de désespoir et de pitié.

Scène III. — *Consultation chez l'empirique.* — Nous avons ici l'explication du bonnet. Le comte amène à la visite la jeune personne qu'il a prise de confiance et qui se trouve être une marchandise avariée. La matrone qui l'a procurée injurie et menace ; le praticien essuie les reproches avec philosophie. Cependant le jeune objet qui est la cause de l'orage, sanglote et essuie naïvement ses larmes dans un coin.

Scène IV. — *Le petit lever de la comtesse.* — Pendant que Monsieur fait des siennes, Madame ne perd pas son temps. Il y a foule le matin

chez elle à sa toilette : entourée par un cercle d'adorateurs, elle prête l'oreille aux roulades d'un chanteur italien et aux déclarations de l'avocat du premier acte, devenu son amant. Une petite négrillonne déballe des bibelots, et montre en riant les cornes d'une statuette d'Actéon. Qui va à la chasse...

Scène V. — *La crise.* — Le drame se précipite. Le mari trompé rentre et surprend les coupables en flagrant délit. Il dégaine, les fers se croisent, mais son épée lui tombe des mains : il s'affaisse, blessé à mort, sans même entendre les cris de sa femme qui implore son pardon. Le duel n'a duré qu'un éclair. Le guet accourt au bruit dans la chambre bouleversée, tandis que le galant s'évade en chemise par la fenêtre.

Scène VI. — *Le châtiment.* — Le meurtrier a payé le prix de son forfait : il a été pendu. Sa maîtresse s'empoisonne avec du laudanum. Elle expire. Sa petite fille se jette sur son corps déjà insensible. Cependant l'alderman, appelé pour constater le suicide, arrache froidement les bagues de la moribonde, tandis que l'apothicaire gourmande l'imbécile qui a vendu le poison.

On n'aurait pas de peine à montrer les défauts de cet étrange roman : l'arbitraire de certaines scènes, l'accumulation des effets, le parti pris de l'auteur et son intervention constante, qui dénature l'histoire dans le sens de la leçon. Evidemment, Hogarth ne badine pas avec l'amour ; ne lui demandez pas là-dessus l'insouciance de nos peintres de « fêtes galantes ». Nous sommes ici en Angleterre, où l'on prend les choses au sérieux, et parfois au tragique.

Mais on ne saurait trop louer la clarté du récit, le naturel des attitudes, la verve de la pantomime, le sens dramatique qui fournit sans se lasser au peintre des gestes et des expressions. Sans doute, ce n'est pas la grande imagination plastique de la Grèce ou de la Renaissance. En revanche, peu d'artistes ont eu, si je puis dire, une prise égale sur la vie. La somme de réalités qu'on trouve dans chacun de ces tableaux défie toute analyse. Chaque scène se compose avec tous ses détails, avec une abondance de notations et de faits, qui produisent l'illusion. Comme document sur les mœurs, les costumes, le mobilier, les accessoires de la vie à une époque déterminée, aucune œuvre ne lutte avec celle de Hogarth. Le psychologue égale le peintre d'inventaires. Personne n'a mieux rendu des

nuances morales plus inédites, plus compliquées et plus nombreuses. A cet égard, Hogarth est vraiment inventeur. Certaines œuvres, comme les *Buveurs de punch*, la scène du pharaon ou celle de la Maison des fous dans la *Vie du roué*, sont des collections d'études, un répertoire de physionomies dont il n'y a pas une qui ne soit une découverte ; toute la gamme d'une passion s'y développe en traits hideux, comme dans un *pandemonium* qui nous fait trouver enfantines les diableries de Jérôme Bosch. Hogarth a ajouté une province à l'enfer ; il nous a fait descendre plus avant que personne dans l'abîme effroyable de la nature humaine.

C'est ce que voulait dire Charles Lamb, quand il écrivait : « Mes livres favoris ? Shakespeare et Hogarth » ; c'est ce que goûtait en lui Fielding, et ce qui fait que Garrick l'appelait le « grand peintre de l'humanité ». Mais ce ne sont pas essentiellement des qualités d'artiste ; elles ne distinguent pas Hogarth d'un grand illustrateur. Et le graveur, en effet, a fait du tort au peintre. C'est dommage ; Hogarth est un peintre de premier ordre. Il s'exprime en couleurs dans une langue directe, franche, sans recherche, mais d'une force incomparable. Il a le métier le plus simple, procédant en pleine pâte, sans raffinements et sans mystères, sans « cuisine » compliquée ni intervention des glacis, et dont tout le secret consiste dans la décision et l'esprit de la touche ; le ton est fort peu altéré, point tracassé, mais d'un piquant, d'un émail exquis. Peu de tableaux de l'école anglaise ont mieux « vieilli » que ceux d'Hogarth. Le *Mariage à la mode* semble dater d'hier.

Ainsi, même comme peintre, Hogarth a été bien servi par son mépris de l'art. En ne demandant à l'art que les moyens de se faire entendre, en le subordonnant à quelque chose de plus important que lui-même, il a atteint parfois à l'art le plus charmant ; cela lui arrive surtout dans ses jours d'abandon, lorsqu'il se laisse aller à son sentiment de la vie. Enfin, dans ses trop rares portraits, comme celui du *Capitaine Coram*, à l'hospice des Enfants Trouvés, son *Portrait par lui-même* ou celui de ses domestiques (à la National Gallery), Hogarth a laissé des chefs-d'œuvre qui ne le cèdent à rien dans la peinture anglaise. Et la *Fille au panier de crevettes* (*ibid.*) est une triomphante ébauche, une merveille de belle humeur et de virtuosité qui, à elle seule, suffirait à la gloire d'un maître.

Avec toutes les différences de tempérament et de milieu, on a pu comparer le rôle de Hogarth à celui de Watteau. Tous les deux ont fondé une école nationale. Ce qu'il y a de « littéraire » dans l'œuvre de

l'Anglais, c'est ce qu'il fallait de « pensée » pour justifier l'art dans un monde peu artiste, et qui dans une peinture demandait un « sujet ». Cet élément moral a été le passeport du reste. Grâce à lui, il y a eu en Angle-



Hogarth. — Le changement de garnison. (Nat. Gallery, Londres.)

terre, pour la première fois, un peintre populaire. La bourgeoisie, les petites gens se reconnaissaient dans Hogarth ; ses estampes se trouvaient dans le *hall* du lord, comme dans le *living-room* des familles modestes. Partout elles portent la conviction qu'il y a désormais un art et un génie anglais.

Pour les artistes, le bienfait ne fut pas moindre. Hogarth leur prépa-

rait une matière immense. Son influence s'étend bien au delà des limites de la peinture de « genre ». Reynolds ne parle de lui qu'avec gratitude et respect. Hogarth a, en effet, débrouillé ses compatriotes et les a affranchis de la servitude étrangère. Il avait succédé à son beau-père Thornhill à la tête de l'école de Saint-Martin's Lane. A sa mort, le matériel de l'établissement, plâtres, moulages, etc., fut racheté par Reynolds, et devint le mobilier de l'institution plus régulière qui allait se fonder (1768) sous le nom de *Royal Academy*. Tel est bien le rôle de Hogarth : son œuvre constitue la première mise de fonds de la peinture anglaise.

Le portrait au temps de Hogarth. Ramsay. — Cependant, autour de ce grand initiateur, les autres genres ne chôment pas. Le portrait en particulier compte quelques noms honorables : ceux de Joseph Highmore (1692-1780), l'ami de Richardson et le peintre expéditif des *business-men* de la cité ; Georges Knapton (1698-1775), le premier peintre en titre de la société des *Dilettanti*, et l'auteur d'une des premières relations d'Herculanum. Thomas Hudson (1701-1779) et Francis Heyman (1708-1776) doivent surtout leur célébrité au fait d'avoir été respectivement les maîtres de Reynolds et de Gainsborough.

Le meilleur sans contredit de ces peintres un peu sacrifiés est l'Ecossais Allan Ramsay (1713-1784), le fils du charmant poète du *Gentle Shepherd*. C'était une nature délicate et inquiète, qui se résume dans le titre de l'essai qu'il publia en 1762 : l'*Investigation*. Ramsay est un de ces esprits utiles qui se cherchent, et à qui il n'appartient pas de trouver la fortune ni la gloire. Il fit à quatre reprises le voyage d'Italie, connut Johnson, Rousseau, Voltaire, et leur plut par sa modestie et sa délicatesse. Ce n'est guère qu'à Edimbourg qu'on peut connaître son art effacé et discret, ses jolies teintes grises aux ombres transparentes, son air de distinction un peu froide et sérieuse. Le portrait de sa femme, dans sa gamme bleu et lilas, est d'une grâce de sentiment qui, en dépit de sa facture un peu fragile et mince, a pu faire penser à Chardin.

Tous ces peintres préparent les voies à de plus puissants qu'eux-mêmes. Hogarth, avec sa verve géniale et son nationalisme étroit, a rendu à l'école la fierté d'être elle-même, le fécond sentiment de son indépendance ; il reste à lui donner ce qui lui manque encore, une méthode, et surtout la notion de l' « art ». C'est ce que vont faire désormais chacun à sa manière, Reynolds et Gainsborough : mais il serait injuste

d'oublier les maîtres auxquels ils doivent une part de leurs idées et de leur succès. Dans ces trente ans de la vie artistique de Hogarth, la situation avait entièrement changé. En 1742, Jean-Baptiste van Loo rapportait d'un séjour à Londres la bagatelle de trois cent mille francs. Vingt ans plus tard, son fils Louis-Michel n'y trouve plus rien à faire : « Il y a maintenant, écrit Mariette, des peintres de portraits qui sont Anglais et qui ont les vœux de la nation. Il est revenu à Paris. »

Ces lignes sont écrites en 1764. Ainsi, l'année de la mort d'Hogarth, l'école anglaise n'était déjà plus à créer : il ne restait qu'à l'organiser. Ce sera l'œuvre de Reynolds.

CHAPITRE II

LES GRANDS PORTRAITISTES

Sir Joshua Reynolds (1723-1792). — Burke a dit de lui : « C'est le premier Anglais qui ajouta le mérite d'un art élégant aux autres gloires de la patrie. Par le goût, la facilité, le bonheur de l'invention, comme par la richesse et l'harmonie de la couleur, il est l'égal des plus grands maîtres dans les écoles les plus fameuses. » Il n'y a presque rien à changer à cet éloge funèbre : l'avenir n'a fait que le reprendre et que le commenter.

Etre l' « égal des maîtres » : telle est bien, dès l'enfance, l'ambition du petit Reynolds. C'était le fils d'un maître d'école du Devonshire. A dix ans, il a lu les écrits de Richardson, le peintre (1665-1745), et il fait déjà des portraits. A vingt ans, il copie du Guerchin, à Londres, chez Hudson. Un peu plus tard, à Devonport, il fait la connaissance du commodore Keppel, qui l'emmène en croisière dans la Méditerranée. Il touche Lisbonne, Gibraltar, Alger, les Baléares, Livourne, passe deux ans à Rome, et revient à petites journées par Florence, Parme, Venise, Paris, muni d'une provision d'idées, plein du désir de la perfection et fermement résolu à devenir quelqu'un.

C'était en 1752. La gloire se fit attendre quinze ans : mais ce fut le succès triomphal et définitif (1768). Cette année-là, les peintres anglais, qui avaient déjà formé une société de secours mutuels, complétèrent leur institution par une Académie. Reynolds en fut nommé d'emblée le président. Dès lors, pendant vingt ans, il exerce sans interruption une espèce de magistrature ou de dictature artistique. Créé baronnet l'année suivante, il offre en Angleterre le premier exemple du talent reconnu comme une valeur sociale. La dignité du caractère désignait Sir Joshua pour ce rôle de peintre lauréat, où personne depuis ne devait l'égaler. Ami de Burke, de Garrick, de Goldsmith, de Johnson, son atelier était le

rendez-vous de l'Angleterre pensante, une espèce de terrain neutre où se rencontraient, sans distinction, toutes les aristocraties du sang, de la fortune et de la gloire. Reynolds prenait au sérieux son rôle, et faisait en *gentleman* les honneurs de chez lui. Comme président de l'Académie il prononçait, le jour de la remise des médailles, un discours solennel sur quelqu'une des grandes vérités de la peinture, et remplissait en toute chose, avec une sorte de religion, ses hautes fonctions de législateur de l'art.

Mais, plus encore que de paroles, Reynolds prêche d'exemple. Pas un moment sa production ne se ralentit. Chose plus rare, jamais il ne cessa de progresser. Nul ne connut moins la paresse et l'esprit de routine. De bonne heure, comme son maître Hudson, il avait commencé à réunir une galerie. La vente en rapporta près de trois cent mille francs, qui feraient aujourd'hui beaucoup plus que le million.

C'est qu'il y avait là pour lui une condition de sa pensée. Il aimait l'art non pas seulement en amateur, mais pour s'approprier, par une étude intime, les pratiques des maîtres. Alla-t-il, comme on le prétend, jusqu'à sacrifier des Raphaëls et des Titiens pour saisir, sous leur épiderme, le secret de leur composition ? Il est certain du moins qu'il a défini le talent « l'art d'exploiter les idées des autres », et qu'il a un jour, dans une lettre, attribué quelques-uns de ses échecs à un « désir désordonné de posséder toute qualité qu'il apercevait chez autrui ». Et le fait est que cette préoccupation excessive, la recherche perpétuelle de procédés nouveaux, la complication du métier, ont gravement compromis plus d'une de ses peintures. Pourtant, ces expériences ont eu leur raison d'être. Les questions de technique sont d'une haute importance en art ; par de pareilles leçons, Reynolds donnait à ses confrères une idée essentielle : dans une école réaliste, qui écarte par définition la beauté absolue, il réintégrait cependant la notion de la « forme ».

On accuse Reynolds d'avoir, dans ses écrits, fait trop de place à l'imitation, trop peu à l'originalité. Mais, au temps de Reynolds, l'essentiel était justement de faire ce qu'il a fait, et de donner à l'école anglaise une méthode et un style. Sous ce grand professeur, la peinture anglaise fait ses classes, et on ne voit pas qui, dans ce rôle difficile, aurait eu plus d'autorité. Il ne s'agissait pas d'aller, par jingoïsme, se stériliser dans un « splendide isolement », en refusant de rien savoir du monde extérieur. Après le premier mouvement de révolte, il était nécessaire d'en venir à une culture raisonnée. Cette œuvre d'éducation exigeait infiniment de

goût : elle fut accomplie par Reynolds avec autant de tact que de zèle et de conscience.

Cette vie magnifique eut une fin assez sombre. Brusquement, en plein travail, à soixante-cinq ans, Reynolds perdit la vue. Il supporta d'une âme égale cette cruelle infirmité, et fit courageusement pacte avec les ténèbres. La vie mesure à chacun sa part des biens de ce monde; il eut la pudeur de ne pas se plaindre de la sienne. Il mourut le 23 avril 1792. L'Angleterre fit à sa dépouille des funérailles presque nationales.

L'œuvre de Reynolds. — Des sept cents tableaux de Reynolds, les neuf dixièmes, au moins, sont des portraits. Les tableaux d' « histoire » qu'il a peints, d'ailleurs en petit nombre, sont des œuvres d'école qui lui font peu d'honneur. Mais à toutes les époques, il a aimé à faire poser un beau modèle et à le copier dans une belle attitude. C'est à ce besoin d'artiste que nous devons quelques-unes des rares nudités à trouver dans l'école anglaise et, il faut le dire, les plus belles.

Pourtant, quoi qu'il ait fait pour agrandir sa sphère, et s'annexer le domaine des idées générales, Reynolds n'a jamais été qu'un peintre de portraits ; et c'est comme portraitiste qu'il atteint à l' « histoire ».

Et d'abord, par le nombre et la nature des personnages, son œuvre forme le tableau de l'Angleterre contemporaine, politique, militaire, aristocratique, littéraire : c'est le miroir le plus fidèle où le pays d'aujourd'hui puisse contempler son passé.

Il ne manque pas d'ailleurs, dans toutes les écoles, de physionomistes plus délicats et plus habiles à saisir les nuances un peu subtiles de la vie intérieure. Dans l'ensemble, l'humanité que représente Reynolds a plus de corps que d'esprit; ses apparences physiques ne révèlent que des sentiments élémentaires. Mais cela même est un trait de ressemblance de plus : l'Angleterre du XVIII[e] siècle manque un peu de raffinement et de culture ; ses idées sont solides et courtes. La peinture de Reynolds était faite à souhait pour rendre cette manière d'être robuste et simplifiée, cette santé superbe et un peu matérielle. Elle a de forts empâtements faits au blanc de céruse, des substructures épaisses sur lesquelles jouent puissamment les matières colorées, enveloppées encore de glacis successifs et de vernis dorés ; joignez à cela, dans l'économie des lumières et des ombres, des partis pris frappants, l'emploi le plus ingénieux et le plus habile du clair-obscur ; joignez-y la netteté des définitions plastiques, la clarté de la pantomime, l'esprit de l'attitude : tout

cela, éclat des couleurs, profondeur des substances, puissance des reliefs,



Reynolds. — Nelly O'Brien. (Collection Wallace, Londres, 1763.)

intensité de vie corporelle, fait de Reynolds par excellence le peintre de l'énergie saxonne.

Dans cette galerie quasi officielle, ou dans ce Panthéon des gloires nationales, l'élément masculin tient une place prépondérante. Parmi les portraitistes de sa race, Reynolds est, proportionnellement, si l'on peut dire, le plus viril. Il a naturellement, en ce genre, des portraits de tous les formats, comme il en a de tous les prix, depuis le simple buste ou la tête d'étude, jusqu'au portrait en pied et au portrait équestre. En général, il a peu réussi le portrait de cour à la française, la grande image d'apparat où le faste du costume s'unit au luxe du décor et à la pompe des intentions, pour produire une impression de noblesse et de grandeur ; ce genre, où triomphent Rigaud, Largillière, n'est évidemment pas le sien. Il a fait quelques portraits charmants dans le goût de van Dyck, mais ce n'est pas là non plus sa manière franche et personnelle. Son art supérieur est celui où toutes les idées sortent, pour ainsi dire, des données mêmes du sujet, et forment autant de traits qui font saillir le caractère. Un vêtement simple, un uniforme, l'habit de ville ou même de sport, l'homme pris dans sa condition et sa vie ordinaires, avec son geste professionnel et son allure propre, voilà ce que Reynolds traite mieux que personne. Il formule à merveille une silhouette mâle, dans l'attitude et le port que commandent la fonction de l'homme, sa corpulence et son volume ; il le dresse dans sa masse et le fait comprendre d'un seul coup. Il excelle à trouver le geste significatif, le repliement de l'homme d'étude, la ferme assiette du magistrat, l'accessoire parlant qui vaut toute une histoire. Mais peut-être les plus beaux portraits sont-ils les plus concis et les moins « composés », ceux qui, dans un petit cadre, n'enferment qu'un buste et un visage. Peut-être en jugeons-nous avec nos goûts français ; mais, de toute l'œuvre de Reynolds, je ne mets rien au-dessus de ses propres portraits, si ce n'est celui de son ami, le fameux Dr Johnson, avec son habit puce, sa perruque à marteaux, sa peau en écumoire, son mufle de myope et de glouton, — masque criant de vérité, au point que l'animal physique ressuscite devant nous, et qu'on croit voir en même temps surgir l'être moral.

Les femmes de Reynolds, moins originales que ses hommes, moins neuves et (sauf quelques-unes) plus conventionnelles, n'en forment pas moins la partie la plus populaire de son œuvre. Peut-être le grand peintre n'a-t-il rien fait de plus illustre que les quelques portraits féminins qui sont l'honneur de l'incomparable collection d'Althorp, et appartiennent aux comtes Spencer : Lavinia, avec sa pelisse fourrée et le losange de sa charlotte encadrant son minois futé ; Frances, accroupie à l'orientale,

en odalisque de fantaisie; lady Anne Bingham, et encore Lavinia, en buste, en robe de linon, ses longs cheveux dénoués sous un chapeau de paille des îles, vaste comme une ombrelle et baigné de soleil. C'est dans



Cliché Hanfstaengl.

Joshua Reynolds. — La duchesse de Devonshire et sa fille. (Collection du duc de Devonshire.)

de telles images que Reynolds a créé le type national de l'ingénue anglaise. Air d'innocence, lingerie et mousselines candides, beaucoup de rubans bleu tendre, des masses de cheveux, des yeux placides et vagues ou doucement rieurs, toutes ces choses virginales et ces grâces décentes respirent

à l'ordinaire sur des fonds de verdure, dans une atmosphère romanesque et patricienne de vieux parcs. C'est la convention champêtre dont la mode nous est venue avec la *Nouvelle-Héloïse* et les pastorales de Trianon ; il est vrai que cette mode est d'origine anglaise, et que la *country life* est, dans les hautes classes, la règle chez nos voisins beaucoup plus que chez nous.

Il y a pourtant dans ces ouvrages, en dépit de leur charme, une affectation d'optimisme, une uniformité peut-être aussi factices que le sourire mondain de nos portraits à nous. De même pour les jeunes mères de Reynolds, si ostensiblement « jeunes mères », et jouant avec tant d'animation coquette leur rôle de madones, — pour ses jeunes femmes, courant en robe de bal au-devant de leur mari, sacrifiant aux Grâces, ou gravant sur l'écorce le chiffre de l'absent. Mais c'est le goût du siècle : et Reynolds. en grand peintre de la société anglaise, l'a représentée précisément comme elle souhaitait de l'être.

Au fond, le léger défaut commun à toutes ces toiles, c'est aussi la vertu de Reynolds : l'excès de volonté. Toujours, et à toute force, ses portraits font *tableaux*. Il n'est pas jusqu'aux petits enfants auxquels il ne se croie tenu de faire « dire quelque chose » : soit qu'il les déguise petits hommes, soit au contraire qu'il leur fasse « faire l'enfant », qu'il les roule par terre avec un bichon ou un touton, ou qu'enfin il leur prête des attitudes sentimentales et une naïveté au-dessus de leur âge, comme dans l'*Innocence* (Nat. Gallery) ou dans le célèbre *Master Hare* (New-York, 1786), ce poétique bébé qui d'un geste rond et sublime, nous dit de regarder au ciel.

Tous ces tableaux sont des chefs-d'œuvre d'esprit et d'ingéniosité ; il n'y manque que la bonhomie et un peu d'abandón. Aucun des grands maîtres *naturels*, ni Titien, ni Rembrandt lui-même, — et l'on se souvient de l'un et de l'autre devant ces fortes pages, — n'a songé à mettre tant d'intentions dans un portrait. La peinture même de ces tableaux, qui en est certainement la part la plus vivante, est extrêmement composite, cousue et fabriquée d'emprunts et de recettes : l'unité de tous ces éléments est presque toujours un peu instable et artificielle, plus appliquée et combinée que naturellement homogène. Mais ce style très travaillé n'est jamais ennuyeux ; il est plein de bonheurs et de trouvailles, étonnamment diversifié selon la nature des choses ou de l'effet à rendre, d'un éclat souvent admirable, toujours d'une convenance parfaite et, en toute occasion, une merveille de justesse, d'invention et de ressources.

C'est là ce qu'il ne faut pas se lasser de redire : Reynolds est un grand peintre, et plus encore un grand artiste. Avec une certaine pauvreté de sensations et d'idées, il sait du moins ce que c'est que l'art; il ne



Cliché Hanfstaengl.

Joshua Reynolds. — Le docteur Samuel Johnson. (National Gallery à Londres.)

néglige rien pour le réaliser, et cette recherche, qui fut son unique passion, communique une flamme à presque tous ses tableaux. Et il faut dire en finissant qu'il en fait de magnifiques, où le sentiment de l'effort se perd devant la beauté du résultat, et où il n'en demeure,

dans la grâce de l'œuvre, que la particulière autorité des maîtres.

Le double et grand portrait du *Duc et de la duchesse de Hamilton* (Lord Iveagh, 1779), — la jeune et charmante amazone assise sur son beau cheval, et posant la main sur l'épaule de son mari, languissamment appuyé à ses jupes, — forme une scène de bonheur confiant et seigneurial, qui ne pouvait se concevoir qu'en un seul lieu du monde, à un seul moment de l'histoire. Et surtout, il y a, parmi les images plus simples, d'inoubliables figures de charme et de volupté. Il a existé, aux environs de 1760, un Reynolds moins « voulu », antérieur aux systèmes, et cependant en pleine possession de ses moyens, moins ambitieux, moins compliqué, plus sincère, et parfait. C'est ce Reynolds-là, celui qui travaillait à vingt guinées par tête, c'est ce Reynolds avant le rôle officiel, qui a peint l'adorable *Buste d'inconnue*, au visage si doux et au corsage à fleurs (Nat. Gallery) ; qui se laissait aller à des émotions ingénues pour de jeunes actrices, esquissait la charmante ébauche de *Kitty Fischer* (Earl of Crewe), et qui, dans un jour de bonheur, peignait l'incomparable merveille de la galerie Wallace, la divine *Nelly O'Brien*. La touchante créature d'amour, aux yeux de biche au gîte, indécise sous son grand chapeau parasol parmi des ombres tamisées, attend, tranquillement timide et peu farouche, dans l'espèce de torpeur animale d'un songe caressant. Noyée dans de mouvants et flottants demi-jours, la gorge nue, elle apparaît bleue, noire et rose, assise et à demi repliée sur elle-même, comme l'âme invitante de la solitude. Une féerie s'exhale de cette forme charmante. C'est l'après-midi de Viviane, l'enchanteresse des bois, tapie en ces buissons comme une baie sauvage. Avec ce beau modèle, qui n'est fait que pour plaire, et qui plaît, l'artiste, sans songer à rien, sans ménager aucune considération de mode, d'étiquette ou de rang, a créé cette fois une figure immortelle, la plus séduisante de ces filles d'Albion, pour lesquelles il voulait que ses couleurs imitassent « la perle et la pêche mûre ».

Thomas Gainsborough (1727-1788). — L'importance de Reynolds, c'est d'être une grande intelligence; Thomas Gainsborough est surtout une sensibilité. Il n'aurait pas fait pour l'école et l'art anglais en général l'œuvre de discipline, de culture, d'organisation accomplie par son grand rival ; mais ses dons personnels nous paraissent plus rares, son génie plus original et, tout compte fait, sa part d'artiste nous semble la meilleure.

Il naît à Ipswich, en Suffolk, et toute sa vie, d'ailleurs il resta un peu provincial. Jamais il ne vit rien, ne quitta l'Angleterre. A dix-neuf ans,



Cliché Hanfstaengl.

Gainsborough. — Portrait de Mrs. Robinson en Perdita.
(Galerie Richard Wallace.)

il se marie avec une fille de dix-sept, et ce mariage d'amour fut le plus heureux des mariages. Nul autre événement dans cette vie toute unie. Quatre ans d'études à Londres (chez Gravelot, puis chez Heyman), une

longue période d'idylle et de vie champêtre à Ipswich, puis quinze ans de séjour à Bath, alors le Nice ou le Biarritz de la gentry anglaise, l'amènent presque à la cinquantaine, avant qu'il se décide à retourner à Londres et à y prendre un bail pour ses dernières années. Célèbre aussi tôt que Reynolds, membre de l'Académie dès la fondation, il en demeure indépendant, incapable de forcer son humeur et de se contraindre à une corvée, fantasque, doux, nerveux, prompt d'enthousiasme, de dégoût, « le plus capricieux, le plus changeant des êtres » ; quoique fort ignorant, il y avait en lui une grâce naturelle, une aristocratie native qui le faisait rechercher ; du reste, sans nulle ambition, détestant le métier, peu pratique, insouciant à l'argent, travaillant à ses heures, plus d'une fois pour rien si le cœur lui en disait ; fou de musique, passionné pour tous les virtuoses, passant des jours à s'enivrer de mélodies avec un violon ou une flûte, fermant sa porte au duc, au lord, au roi lui-même ; donnant un de ses chefs-d'œuvre pour un air qui lui plaît ; en tout, la spontanéité, l'irritabilité, le mobile et charmant génie d'un grand enfant et d'un poète.

« Je fais, disait-il (et il se peint tout entier dans ce mot), des portraits pour vivre, des paysages parce que je les aime et de la musique parce que je ne peux pas m'en empêcher. » Je parlerai ailleurs du paysagiste, qui est probablement le plus original et le plus grand du siècle ; mais il faut en savoir, au moins, que Gainsborough a commencé par là, qu'il n'y a jamais renoncé, et que, pendant sa longue bucolique d'Ipswich, il n'a guère fait autre chose. Peu créateur, n'ayant jamais su ni voulu inventer, il trouve dans la nature rustique un inépuisable sujet d'impressions et de rêves : il ne professe nul dédain pour les humbles aspects de la campagne anglaise : son observation à la fois fine et ingénue se plaît à placer dans ce cadre des scènes de la vie rurale et enfantine ; c'est une sorte de « pendant » anglais aux gentils *muchachos* d'Espagne : par toute une partie de son œuvre, Gainsborough est un peu le Murillo du Suffolk. Ses rustres, ses va-nu-pieds, ses « petits chaperons rouges », paysannes, filles de ferme, porteuses de lait, avec cette beauté de types et cette fraîcheur de teint si fréquentes là-bas, même dans les humbles classes, ont une valeur sentimentale qui leur vient de l'imagination et de la sympathie de l'artiste ; il les peint avec les souvenirs de sa libre jeunesse. Dans ces tableaux, pleins de grand air et déjà de poésie, Gainsborough fait en quelque sorte ses études pour l'avenir ; dans son œuvre future subsiste toujours un peu de leur charme sauvage ; toujours on y

verra cette manière unique d'associer le paysage à la figure humaine, et de les fondre ensemble dans une harmonie naturelle, profonde et « musicale ».



Cliché Mansell.

Gainsborough. — Portrait des sœurs Tickell. (Musée de Dulwich.)

Ces qualités toutes « poétiques » ont naturellement peu d'emploi dans les portraits virils. Gainsborough ne laisse pas d'avoir fait quelques figures d'hommes, comme l'*Amiral Hawkins* (C^on^ Fleischmann), qui pourraient tenir leur place à côté de Rembrandt ; et le splendide *Garrick* de Stratford-sur-Avon est un morceau de peinture aussi éblouissant que

subtil et délicat comme définition d'un type. Ce sont toutefois chez lui des pages exceptionnelles. Pour un impulsif tel que lui, l'homme fait offre rarement un thème bien séduisant.

Avec l'enfant, la femme, il se sent plus à l'aise. Leur vie, leurs traits moins définis lui laissent une plus grande latitude de rêve ; il sympathise avec ces âmes jeunes et naïves. Il peut alors traduire ses émotions ou ses idées à propos d'un visage, avec une entière liberté d'attitudes, d'ajustements et de décor. Il n'a rien fait de plus populaire que le portrait du jeune Buttall, le fameux *Blue Boy* (au duc de Westminster). Pour le choix du costume, le jet de la figure, c'est du Van Dyck, et l'on sait le culte voué par Gainsborough à ce maître ; mais la réminiscence n'est ici qu'une manière de traduire le réel dans un sens artistique, avec caprice et fantaisie. La tonalité seule de ce merveilleux morceau écarte toute idée de servilité ou de plagiat. On connaît la légende : le discours de Reynolds proscrivant le ton bleu, et Gainsborough peignant en réponse le *Blue Boy*. A la vérité, l'*Enfant bleu* est d'un « bleu » si rompu, si moiré de mauves et de roses, il circule dans la couleur première tant d'orangés et de lilas, que l'expérience donnerait raison au jugement de Reynolds. L'auteur d'une pareille toile n'en demeure pas moins un exécutant hors de pair et, comme peintre, un des plus personnels coloristes du monde. L'*Enfant rose* (C^on^ E. de Rothschild) est une variante moins heureuse de l'*Enfant bleu*.

On n'attend pas que je fasse des portraits de Gainsborough une énumération qui serait fastidieuse. La charmante *Mrs. Siddons* (N^al^ Gallery) est une des pages les plus connues : par l'esprit et le sentiment, c'est aussi une des plus « modernes » : comparez seulement la tragédienne de Gainsborough, en toilette de ville, telle qu'on peindrait aujourd'hui une Sarah ou une Bartet, avec la même personne, représentée par Reynolds en *Muse de la tragédie !* Chez Gainsborough, nul artifice. « Dès que je raisonne, dit-il, je suis perdu. » Mais il y a chez lui une élévation intime, un raffinement de sensations, qui valent mieux que tous les procédés des peintres « intellectuels ». Il remplace les idées par des impressions plus rares. Son dessin est un peu flottant, quelquefois négligé, la composition incertaine, jamais très volontaire : et cependant, il ravit. Voyez, à la galerie Wallace, un autre portrait d'actrice, sa *Mrs. Robinson* à côté de la *Nelly O'Brien* de Reynolds. Tout ce qui, dans ce dernier chef-d'œuvre, est réflexion et calcul, se dissipe. Il n'y a plus qu'une forme claire, une apparition légère, assise presque au hasard dans un

grand paysage. Deux yeux doux, un peu égarés, et d'une asymétrie charmante, regardent vaguement du sein du crépuscule. Indécise, les mains croisées sur son genou, la jeune femme va reprendre dans un moment sa course. Qui dira quelle mélancolie s'échappe de ce charme errant, de ce vivant soupir qu'exhale l'amoureuse Perdita dans le soir ?

Le prix de tous ces tableaux de femmes de Gainsborough, c'est qu'il s'en dégage toujours un attrait romanesque. La nature devient ici, comme chez Watteau, un élément essentiel de la pensée et de l'émotion ; on n'imaginerait pas captives dans un salon ces âmes vives ou languissantes, ces songeries diaphanes qui passent dans les bois avec des robes blanches. Chaque peuple, écrit Stendhal, a mis dans sa peinture ses plus chères confidences ; c'est là qu'il nous avoue « sa manière habituelle de rêver le bonheur ». Aucun peintre, sur ce pied, ne nous a dit de choses plus précieuses que celui-là : si, par Reynolds, nous connaissons l'aspect officiel de l'Angleterre sociale, c'est par Gainsborough que nous en savons l'aspect sentimental ; il est l'historien des désirs, des pensées intimes de sa race. Sa charmante *Lady Graham*, la perle d'Édimbourg, sa *Duchesse de Devonshire*, dont la disparition fit le bruit d'un enlèvement (C^on Pierpont-Morgan), son portrait des deux sœurs Tickell (Dulwich), sont des images sans pareilles dans la peinture anglaise ; comme certaines figures privilégiées de l'art, la *Flora* de Titien, la *Femme au voile* de Raphaël, elles enchantent toujours, elles ne cessent de parler au cœur. C'est qu'il n'y en a pas une pour laquelle le cœur du peintre n'ait battu, pas une dont il n'ait été pour un moment épris. Esclave de ses émotions, ce grand enfant nous dit ce qui le touche ou l'émeut ; il ne saurait dire autre chose ; et la qualité de ses ouvrages ne dépend que de celle de ses affections. « Parlez-moi donc des Grâces, s'écrie-t-il, parlez-moi de ces fantômes au teint pâle, au long nez ! et regardez les délicieuses contenances, toutes vivantes, de ces jeunes filles royales ! Qu'est-ce que votre vieille Cornélie, mère des Gracques, près de ce trio de jeunes déesses ! » C'est en faisant le portrait des princesses royales que l'artiste se livre à ces déclarations lyriques : et le fait est qu'il a rarement peint une œuvre plus exquise. Mais il ressent la même ivresse devant chacun de ses modèles : et c'est là son génie. Cet ignorant qui ne sait rien de la Grèce ni de Rome, n'a que faire, pour s'élever au style, des exemples des maîtres et des préceptes de l'Académie : il y suffit de son amour toujours nouveau pour la beauté.

Et, comme tous les vrais amoureux de la beauté, il n'est jamais con-

lent, jamais satisfait de son œuvre. Il se désespère du charme inexprimable de la vie. Il disait à une femme : « Votre sourire est trop difficile pour moi. » Sans cesse il change de manière, sans cesse poursuit une expression plus rapide, plus insaisissable. Les accessoires, les fonds, les vêtements, sont traités d'une brosse de plus en plus expéditive, par grandes touches fiévreuses, brusques et balafrées ; puis, l'ensemble une fois établi de la sorte, l'artiste, en une séance et d'inspiration, peint la tête : la ressemblance apparaît, nette et définitive. Reynolds décrit longuement cette méthode insolite ; nos impressionnistes ont cru avoir le droit de s'en autoriser. Mais une telle façon de faire n'avait de sens que pour Gainsborough : elle prête à ses ouvrages la poésie de l'inachevé ; dans les interstices de la peinture, semble se jouer une âme, un principe impalpable qui a le charme de l'imaginaire : et c'est ce qui donne à ses figures leur jeunesse éternelle, la magie, le mouvant, la grâce de la vie.

CHAPITRE III

PAYSAGE, GENRE, HISTOIRE

Le paysage : Wilson, Gainsborough, Crome. — A côté du portrait, les autres genres languissent ; aucun n'a l'éclat ni le succès que la société anglaise réserve à ses grands portraitistes. Le paysage même, promis à une si grande fortune, a les débuts les plus modestes. Mais, à défaut d'encouragements et de faveurs publiques, il n'en produit pas moins des œuvres considérables, qui préparent les voies à celles de l'avenir.

Le paysage, en effet, avait, pour ses débuts, à vaincre, auprès des amateurs, une double concurrence. 1° L'école romano-française, représentée par Claude, le Guaspre et Salvator ; 2° l'école hollandaise et flamande, avec ses mille variétés, de Ruysdaël à Wynants et de Cuyp à van Goyen. Ces deux écoles, fort recherchées dans les galeries du Royaume (Cuyp et Claude sont presque tout entiers en Angleterre), faisaient le plus grand tort aux peintres de la nature anglaise ; elles les contraignaient presque à l'imitation de modèles en faveur et contrariaient la naissance d'une école nationale.

Trois hommes, à divers degrés et avec des succès différents, réussirent à forcer l'obstacle. Le premier est Richard Wilson (1713-1782). C'est par hasard, vers la trentaine, et au cours d'un voyage à Rome, que la vocation lui vint de se consacrer au paysage. Il passa six années à peindre, aux applaudissements de Vernet, les magnifiques horizons de la campagne romaine ; comme à Corot, comme à tous ceux qui ont subi cet enchantement d'une manière prolongée, il lui en resta quelque chose. Il ne secoua jamais le charme qui l'avait séduit ; malgré lui, il fut moins sincère, si l'on veut, moins réel ; sa vision ne parvient pas à se dégager nettement des formules classiques. Il conserve toujours le goût des belles masses harmonieuses, la même manière un peu uniforme de disposer les forces et de les appuyer au cadre, de faire agir la nappe des eaux comme

un miroir placé au centre des choses pour en concentrer les lumières et refléter le ciel. Pourtant Wilson est un beau peintre. Ses vues d'Italie sont charmantes : il a des études qu'on a pu comparer à Guardi. Les dures critiques de Reynolds contre sa *Niobé*, qui est loin d'être le meilleur de ses tableaux, n'ôtent rien à la valeur de l'œuvre de Wilson. C'était un œil qui s'attachait aux grands phénomènes de l'atmosphère, un esprit noble et calme, épris des spectacles solennels que donnent chaque jour les matins et les soirs. A étudier ces nuances changeantes et sereines, ces grandes variations de la vie universelle, Wilson passa une existence féconde et mal servie par le succès. Sa fin fut misérable. Sans doute, les « effets » exploités par l'artiste ne diffèrent pas essentiellement de ceux qu'avaient déjà traités un Cuyp ou un Jean Both. Mais, avant de trouver les choses particulières et la physionomie spéciale du paysage anglais, peut-être fallait-il commencer par les vérités générales. Wilson a eu le mérite d'incorporer le premier les « lieux communs » de son art à la tradition anglaise.

C'est toutefois Gainsborough qui fonda en ce genre l'école nationale.

Paysagiste, Gainsborough est l'élève des Hollandais, et surtout de Ruysdaël, comme Wilson l'est surtout de l'école romaine. Ses premières œuvres ont presque le caractère de pastiches. Bientôt cependant, l'artiste, plus fidèle à l'esprit qu'à la lettre de ses modèles, sut trouver autour de lui, dans les campagnes où il vécut, une foule de motifs aimables, et faire à sa manière, pour les paysages du Suffolk, ce que les maîtres d'Haarlem et de La Haye avaient fait pour les dunes et les bois de leur pays. Son œuvre est déjà le répertoire des grands thèmes qui seront repris par toute l'école ; plus d'un site, où plus tard Constable revint s'asseoir, fut inventé par Gainsborough. Il découvre les grâces de l'Angleterre champêtre. Même quand, dans la pratique et le détail du métier, il imite encore la Hollande, il reste « nature », il est agreste. « Je crois voir Gainsborough dans chaque haie », écrivait Constable, à Ipswich. Et ailleurs : « Le paysage de Gainsborough est doux, tendre, émouvant. Il touche jusqu'aux larmes, on ne sait pas pourquoi. La lande fréquentée du berger solitaire, le retour du bûcheron avec sa serpe et son fagot, l'allée ou le vallon pleins d'ombre, la petite paysanne à la fontaine avec sa cruche, voilà ce qu'il se plaisait à peindre, avec un raffinement qui ne forçait pas la nature. » Tels sont bien, en effet, ces beaux tableaux, l'*Abreuvoir*, la *Chaumière*, le *Char de la moisson*. Plus tard, dans ses dernières œuvres, la technique de l'artiste s'affranchit des pratiques un

peu minutieuses et hollandaises de ses débuts; le détail s'évanouit; les formes naturelles deviennent, pour ainsi dire, de purs éléments poétiques,


Cliché Mansell.

Wilson. — Le lac Averne. (National Gallery, Londres.)

un grand clavier dont l'âme du maître tire, en rêvant, quelques accords.

Désormais, le paysage est « naturalisé » anglais; il existe comme un « genre » à part; des peintres, Loutherbourg, Nasmyth, Thomas Barker,

s'en font une carrière. Mais ils restent bien loin en arrière de John Crome (1768-1821), dit Old Crome pour le distinguer de son fils, peintre comme lui, mais peintre médiocre. Crome l' « ancien », fondateur de l'école de Norwich (les Stark, les Cotman, les Vincent), joue le rôle d'initiateur qui chez nous échut à Rousseau, chef de l'école de Barbizon. C'était un rustre, le fils d'un tisserand de village. Quelques tableaux hollandais, surtout de Hobbema, qu'il eut occasion de voir, firent toute son instruction. Mais cet ignorant, ce rural, en présence de la nature, devient une sorte d'inspiré ; sans jamais sortir de son trou, nul n'a fait plus que lui pour glorifier les aspects du paysage domestique. L'arbre, dans ses tableaux, grandit et emplit le cadre de végétations inconnues ; il semble que les peintres, jusqu'à lui, ignoraient ce que c'est qu'un chêne : il prête à ces êtres séculaires une majesté héroïque. La sève, la santé verdoyante de la campagne anglaise n'ont jamais trouvé un poète plus probe et plus puissant. Il y a chez ce paysan quelque chose du génie populaire de Burns. Plus encore que Gainsborough, avec une vigueur d'observation plus soutenue, Crôme a créé en Angleterre le paysage réaliste. Ses *Fermes du Norwich*, ses *Lisières de forêts*, ses *Vues de Chapel Fields*, respirent un sentiment cordial, une intimité, un bien-être qu'aucun art ne nous fait éprouver à ce degré : elles ont le goût de terroir. Ajoutez que pour ce peintre, qui a passé sa vie sur place dans un rayon de quelques lieues, tout est une découverte ; pas une forme n'est banale ; pas une branche qui ne soit imprévue, prise directement et arrachée toute fraîche de l'arbre ; tout fourmille de locutions directes et particulières. La composition n'est jamais deux fois la même : la diversité des heures et des lumières suffit à renouveler un motif, à en changer du tout au tout les valeurs et l'effet. Cette œuvre étroitement circonscrite n'est jamais monotone. Et, par-dessus tout cela, le plus magnifique sentiment de l' « enveloppe » et de l'espace.

En 1821, lorsque meurt le vieux Crome, Turner a déjà quarante-six ans et Constable, à quarante-cinq ans, n'a plus que quelques années à vivre. Chacun d'eux se rattache à une tradition différente. Chacun portera son art à une puissance insoupçonnée : Constable le paysage « réel », Turner le paysage « poétique », touchant à la vision et à la fantasmagorie. Mais ces deux grands maîtres trouveront leur instrument tout prêt ; et déjà le paysage anglais avait fait des chefs-d'œuvre.

Morland et les animaliers. — Il demeure cependant à mi-chemin du

« genre » : il ose rarement se débarrasser de l'anecdote ; il en reste à la



Cliché Hanfstaengl.

Gainsborough. — Le retour du marché. (National Gallery à Londres.)

phase du paysage animé. De là au « genre » proprement dit et à la peinture d'animaux, la transition est naturelle.

Le premier objet qui devait frapper en Angleterre le peintre des choses

rurales, c'est, après l'arbre, le cheval, toujours si populaire dans ce pays de courses. On connaît l'émouvante étude de Gainsborough, son *Vieux cheval* de la National Gallery. Un certain Georges Stubbs, de Liverpool, se fit une spécialité de ces « portraits de pur sang » et de grands favoris du *turf*. L'école allait trouver en ce sens deux maîtres plus variés et plus originaux.

George Morland (1763-1804) est un des plus rares talents de l'Angleterre. C'était un franc mauvais sujet, qui se tua de débauche et de crapule à trente-neuf ans. Mais, avec ces mœurs détestables, il avait des dons magnifiques, et il reflète un des côtés les plus pittoresques du pays. Il vivait en bohème à Paddington, au milieu d'une ménagerie d'ânes, de chevaux, de chiens, de porcs, de lapins, d'écureuils, qui lui coûtaient les yeux de la tête, et qui étaient d'ailleurs ce qu'il y avait de mieux dans sa société. Grâce à cette familiarité avec le monde des bêtes, à sa connaissance de l'animal, de sa structure, de ses allures et de ses habitudes, il a exprimé comme personne ces scènes de la vie anglaise qui tiennent à l'écurie, à la ferme, au chenil : c'est toute la comédie d'un pays d'élevage, de meutes, de sports et d'équipages. Morland, du reste, est un vrai maître, incomparable pour le piquant, l'esprit, la facilité de la touche ; ses petites compositions, qui se distinguent par la belle couleur dorée ou fauve de leur gamme, sont d'une verve toujours amusante et pleine d'agrément. Sans doute, Morland n'a ni l'émotion de Ruysdaël, ni la sérénité supérieure d'un Cuyp ; il n'est jamais bien élevé d'idées ni de sentiment ; mais il est de bonne humeur, joyeux, remuant, loustic, et bien anglais.

Son beau-frère James Ward (1769-1859) est d'une nature toute différente. Ses qualités sont presque celles d'un « penseur », en tout cas d'un poète épique. Il ne se contente pas de connaître familièrement les bêtes, il les étudie (comme il fait aussi le paysage) en anatomiste et en savant. Il nous montre les drames qui s'agitent entre les forces diverses de la nature vivante. Son combat de taureaux (*Saint Donatts Castle*, au South Kensington) se passe dans un décor dont tous les éléments paraissent en furie. Dans *Harleck Castle* (National Gallery), l'artiste nous fait assister à la mort d'un arbre ; le géant est couché à terre, et une fourmilière de bûcherons se hâte de dépecer son cadavre, sous la menace d'un ciel d'orage. Ainsi James Ward développe le tragique de l'univers. Et, à côté de Paul Potter, de Snyders et de Fyt, il s'est fait une place dont ne devait pas le déposséder son successeur Landseer.

« Genre » et illustration. Rowlandson, Gillray. — Le « genre » depuis Hogarth, n'avait pas manqué de talents, mais de convictions : je ne veux pas dire d'idées morales, mais simplement d'observations un peu patientes et sérieuses. C'est encore dans le groupe de cet écervelé



Cliché Hanfstaengl.

Crome le Vieux. — Le moulin. (National Gallery.)

de Morland qu'on trouve réunis les meilleurs peintres de cette famille : d'abord Morland le père, Robert Morland (1730-1797), pastelliste et auteur de figures populaires, *Blanchisseuses* ou *Servantes* dans le goût de Liotard, et que l'engouement d'amateurs a fait monter à des prix fous ; puis, Joseph Wright (Wright de Derby, 1734-1797), un imitateur attardé de Caravage et de Honthorst ; et Jules César Ibbetson (1759-1877), l'*alter ego* de Morland, qui alla jusqu'en Chine, et qui a une espèce de

comique cocasse, une grosse bouffonnerie dont le *Jack dans sa gloire*, de la National Gallery, est un bon spécimen.

Tout cela, pour un juge sévère, ne dépasse guère, comme esprit ni comme intérêt pittoresque, les « chromos » de salles d'auberge. Le mieux, dans ces conditions, était de renoncer à peindre, et de faire franchement de l'illustration humouristique, du journal en images. Comme chez nous à la même époque, l'estampe, la caricature absorbent la peinture de mœurs. Deux hommes, Rowlandson et Gillray, en épuisent à peu près les tendances diverses. Thomas Rowlandson (1756-1827) est un charmant artiste, un libertin et un viveur, ami du vin et du plaisir, mais doué d'un sens exquis des ridicules et de la beauté. A Paris, où il avait fait de nombreux séjours, il prend le goût des élégances, le sentiment délicieux de la « douceur de vivre ». Tout son épicurisme, un peu dissolu et cynique, mais pourtant plein de grâce, frémit dans ses dessins lavés de teintes roses, d'un beau ton de chair. C'est le monde facile et bruissant des promenades et des bals publics, des Tivolis et des Vaux Halls, le monde des courtisanes, des filles et des suiveurs de filles; le vice y étale sans pudeur ses jeunes désirs, ses vieillesses libidineuses et ses tentations et ses appâts charmants. Une poésie sensuelle, singulièrement voluptueuse, se dégage de ce grand marché de femmes et de joie, de cette comédie de l'amour, ironique, légère, impure, passionnée. Plus tard, le ton se débraille, les idées s'avilissent; l'artiste se dégrade jusqu'à l'ignominie. Et au milieu de ces souillures, passent de soudains rappels de l'idée de la mort, des échos du refrain de la *Danse macabre*.

James Gillray (1757-1815) est au contraire l'Anglais têtu, borné, bilieux, puritain, fanatique. Pendant quarante ans, par une suite ininterrompue de caricatures furibondes, il a exhalé contre la France sa haine maniaque et frénétique. Robespierre, Napoléon, sont ses ennemis personnels; il engage avec eux un duel impitoyable, de sarcasmes, d'invectives, d'injures. Dans sa vision hallucinée, les faits contemporains prennent l'apparence du cauchemar : la terreur de la révolution, l'effroi du jacobin et du sans-culotte diaboliques, des alternatives de panique et de fanfaronnade, inspirent à Gillray des images vengeresses. C'est l'état d'esprit d'une « Tête-Ronde » ressuscitée dans l'Angleterre de Fox et de Pitt. Gillray est d'ailleurs mal servi par un mauvais style de journal, qui ôte à ses déclamations toute valeur artistique. C'est dommage : son œuvre eût été, sans cela, un magnifique et monstrueux monument de la haine. Telle quelle, elle a encore, dans sa monotone fureur, quelque

chose de grandiose. Ces quarante ans de spasme finirent par détraquer l'auteur. Gillray s'abattit, en 1811, terrassé par la paralysie : une para-



Cliché Hanfstaengl.

Morland. — L'écurie. (National Gallery à Londres.)

lysie qui le tint garrotté quatre années, coupée encore d'éclairs et de peurs délirantes.

L'histoire. Northcote, Barry, Blake. — Le portrait, le paysage, le « genre » ou l'illustration, comprennent à peu près toute la portion vivante de la peinture anglaise ; c'est de cela que se compose pour nous sa physionomie. Mais les contemporains ne pensaient pas ainsi. La naissance de l'école ouvrit une période d'ambitions immenses ; pendant une soixantaine d'années, de 1770 à 1830 environ, sévit sur la peinture une mégalomanie étrange et prétentieuse. Le successeur de Reynolds à la présidence de l'Académie est un peintre d' « histoire », Benjamin West, qui en conserva la direction jusqu'à sa mort ; et le fait en dit long sur les tendances régnantes dans les sphères officielles de l'art. Il y eut là une crise véritable de la pensée anglaise, où l'école nationale menaça presque de sombrer. On n'a que peu de chose à dire de ces peintres, Benjamin West ou Samuel Copley, deux Américains, deux « coloniaux » adoptés par la mère patrie, et dont le premier est l'auteur d'une *Mort du général Wolfe*, qui est encore populaire ; — le Zurichois Henri Füssli, peintre de sujets bizarres, comme le *Cauchemar*, ou *Titania et Bottom*, où, du moins, le corps de Titania est d'un galbe assez gracieux ; — le pédantesque James Barry, qui inaugure en Angleterre un genre d'allégories confuses et saugrenues et de compositions niaisement philosophiques et encyclopédiques. Sa grande idée, qui le fit prendre pour un homme de génie, est la décoration du club des *Adelphi*, où il représenta, en six scènes, les *Progrès de la civilisation* (1792). Le seul énoncé d'un tel programme désarme par sa naïveté...

On ne trouve pas moins de présomption chez Northcote et Opie. Ces deux peintres n'étaient pas dénués d'un sentiment de la vie, auquel nous devons de beaux portraits : ceux d'Opie, en particulier, le mettent au premier rang de sa génération. Mais l'un et l'autre crurent se grandir en s'évertuant à des peintures historiques, scènes de la Bible ou de la guerre des Deux-Roses, drames et assassinats de l'histoire d'Angleterre, *Meurtre de Jacques Ier*, *Egorgement de Rizzio*, etc. : ouvrages médiocres, dont le seul intérêt est qu'on y voit le germe de la maladie romantique, le début de la « chronique peinte » à la manière d'Ary Scheffer et de Devéria. C'est l'époque, en effet, où commencent à se répandre sur les choses du goût une foule d'équivoques, où la curiosité, l'archéologie, le bric-à-brac empoisonnent l' « histoire », où le mélodrame et la fausse majesté poétique remplacent l'imitation de la vie ou la poursuite du beau. La mystification littéraire de Mac Pherson fait tourner toutes les têtes ; tout le monde croit à Ossian et en rêve. A défaut de toute

grande tradition religieuse, on admet les divagations du mystagogue Swedenborg. Et, au milieu de cette anarchie intellectuelle, voici l'immense ébranlement causé par la Révolution française ; pendant vingt-cinq ans, l'Angleterre sérieuse se crut, avec horreur, en face de l'Antéchrist...

En ce temps-là, vivait à Londres un bonhomme singulier, appelé William Blake (1757-1828). C'était le fils d'un bonnetier ; il était né le jour de la mort de Swedenborg, et voyait un mystère dans cette coïncidence. Sans aucune instruction, il était à la fois poète, dessinateur, musicien ; il composait ses vers et les illustrait, sans cesser de chanter à mi-voix. Il publia ainsi son premier ouvrage, la *Chanson de l'Innocence*, suite de petits poèmes naïfs enluminés de naïves gravures. Bientôt Blake devint complètement illuminé. Il dialoguait avec les esprits, l'invisible ; Milton lui récita un chant inédit du *Paradis perdu*. Le bonhomme n'en vivait pas moins fort besogneux, servi et soutenu par le dévouement de sa femme ; elle croyait en lui, et il était heureux.

Blake n'est pas un peintre ; il n'a fait que des eaux-fortes, rehaussées de blanc et de bleu, d'un ton clair et limpide. Ces coloriages ingénus développent pourtant des tableaux pour lesquels ce ne serait pas trop du génie de Michel-Ange. Ce sont des visions d'Apocalypse, les *Portes du paradis*, le *Livre de Job*, *Urizen*, ou la fin de Satan. Beaucoup de grandiloquence, beaucoup de formes vides, d'imagination nuageuse et bégayante. Pourtant, avec toutes ces faiblesses, Blake intéresse encore ; ses falotes improvisations, pareilles à des rêves d'enfant, touchent mieux que les « machines » savantes et compliquées. Il arrive que ses esquisses respirent un sentiment sublime, un souffle grandiose. C'est l'honneur de Blake, que les Préraphaëlites saluent en lui un précurseur.

CHAPITRE IV

LES DERNIERS PORTRAITISTES

Vogue du portrait. — L'échec de cette diversion eut des conséquences importantes. Supposez que Benjamin West fût un homme de génie : vous auriez en Angleterre, en 1792, le « pendant » de ce qui se passe en France, une réaction idéaliste et académique vers le « style » Tout était prêt, autant que chez nous, pour un tel résultat. Qu'a-t-il manqué au mouvement pour réussir et s'imposer ? Il lui a manqué un David, et l'autorité de quelques chefs-d'œuvre comme les *Sabines*, les *Aigles*, *Aboukir* et *Jaffa*.

Faute de quoi, l'école officielle ne devint jamais populaire et ne réussit pas à avoir l'opinion pour elle. Le public en masse revint à son genre favori, le portrait, ou plutôt ne cessa jamais de l'encourager ; aucune tradition nouvelle n'intervint pour changer des habitudes fixées par Reynolds et par Gainsborough, et leurs successeurs continuèrent à les suivre sans interruption.

A aucun moment, en effet, la « demande » ne se ralentit ; et il se trouva toujours une foule de talents à point nommé pour y répondre. Une merveilleuse école de graveurs, dont le plus connu est l'inventeur du pointillé, Bartolozzi (1727-1815), donne aux œuvres des peintres une célébrité nouvelle, et contribue encore à cristalliser le genre dans ses règles classiques. Il y a désormais une formule anglaise du portrait, presque aussi absolue, dans sa liberté apparente, que la formule espagnole ou la formule française. On la définirait : bourgeoise, pittoresque et décorative. La poétique du sujet commande des attitudes et des toilettes familières, avec affectation de naturel et d'aisance, dans un ordinaire décor de plein air et de paysage. Ainsi les principales données de l'art du XVIIIe siècle survivent en Angleterre trente ou quarante ans plus tard que dans tout le reste de l'Europe. La grande île solitaire échappe ainsi aux mouvements qui renouvellent à cette époque la peinture continentale.

Elle a son art, de même qu'elle a sa politique, très égoïste et personnelle. Une espèce d' « auto-blocus » la sépare du monde et la renferme en elle-même : elle y trouvera encore, dans la description de son « moi » (portraits et paysages), une surprenante moisson d'œuvres et de talents.



Cliché Braun et Cie.

Romney. — Lady Hamilton. (Collection Alfred de Rothschild, Londres.)

George Romney (1734-1802). — De ces peintres nouveaux, qui suivent Reynolds et Gainsborough, Romney est le dernier qui soit purement d' « ancien régime », et qui ait eu à peindre encore des perruques et des

cheveux poudrés. Il est aussi le dernier qui ait conservé les mœurs assez libres de son temps, avant l'apparition du *cant*, avant ce moment où, dit Stendhal, un Anglais, seul au coin du feu, n'osera croiser les jambes, de peur de manquer à la dignité.

C'était un étourdi, un volage, qui oubliait sa femme à la campagne pendant trente ans, et un beau jour, recru de plaisirs, revenait au logis pour y mourir paralytique. La grande aventure de sa vie, c'est la rencontre d'Emma Lyon ; on connaît le roman de cette servante d'auberge, devenue en peu de temps, par la merveille de sa beauté, une femme à la mode, puis la femme de Lord Hamilton, puis la maîtresse de Nelson, l'admiration de l'Europe et l'amie d'une reine. Pour ce modèle incomparable, Romney perdit la tête ; il sacrifia tout, famille, honneur, devoir. Il avait étudié à Paris et à Rome (1773-1775) ; il y avait perfectionné un sens déjà exquis de la beauté plastique, sens qu'il satisfaisait en faisant venir les moulages du *Braccio Nuovo*. Cet amour singulier, délicat de la forme, s'épanouit dans sa passion pour l'admirable jeune femme. C'était une beauté régulière et mutine, les fossettes de Clodion dans une fille de Scopas. Ses mouvements étaient ceux de la statuaire antique : quand elle marchait, c'étaient les marbres grecs qui soudain s'animaient. Romney l'instruisit à copier les attitudes des danseuses des vases. C'était une mime incomparable ; la musique s'incarnait en elle, pliait son corps charmant comme une cire vivante. Le peintre possédait ce chef-d'œuvre, pour lui source de nouveaux chefs-d'œuvre ; cent fois il peignit Emma Lyon dans toutes les attitudes et dans tous les costumes : tour à tour elle est Miranda, Hébé, Circé, Bacchante ; et il a mis quelque chose d'elle dans toutes les femmes qu'il a peintes.

A toutes, en effet, ce fin définisseur de la grâce féminine prête un charme spécial, qui est fait du dessin plutôt que de la couleur. Romney a ceci de rare parmi ceux de sa race, qu'il possède le plus vif instinct du rythme et de la ligne. Il aime les tons clairs et froids, les blanches mousselines, les toilettes sans forme et sans âge déterminé, qui se rapprochent de la draperie et trahissent voluptueusement le corps qu'elles enveloppent. On a de lui quelques bons portraits d'hommes, et entre autres le sien, front vaste, œil inquiet et interrogateur. Mais il restera toujours, pour la postérité, l'auteur de quelques figures d'une grâce tendre et romanesque, *Mrs. Mark Currie* ou la *Fille du curé* (National Gallery), et le peintre et l'amant d'une des plus rares beautés qui aient, en l'éclairant, traversé ce vieux monde.

La deuxième génération. Beechey, Hoppner, Raeburn. — La consommation des portraits est si grande, que sans cesse de nouveaux peintres



Hoppner. — Comtesse d'Oxford. (National Gallery à Londres.)

viennent demander leur vie à ce métier. C'est, de tous les genres, le plus sûr et le plus rémunérateur. Chacun se recommande aux clients par une qualité spéciale : l'un n'est pas cher, l'autre est expéditif; celui-là réussit les enfants, celui-ci habille bien les femmes; on ne demande à personne

de qualités bien artistiques. A distance, les ouvrages se confondent un peu dans la mémoire ; deux ou trois peintres tout au plus présentent une personnalité et méritent le nom de maîtres.

Tel n'est pas sans doute John Russel (1745-1806), en dépit de sa vogue présente et des prix incroyables que coûtent ses ouvrages ; sa spécialité est le pastel, un pastel très lustré, très monté en couleurs, et où tout se trouve immolé à un éclat factice ; et l'on préférera les modestes « crayons » de Downman (1754-1824), lesquels ont du moins l'avantage d'une évidente sincérité et d'une réelle valeur documentaire. On ne ferait pas non plus grand cas de Gilbert Stuart (1754-1828), qui ne laisse pas de nous fatiguer avec son affectation continue de « largeur », si cet Américain n'était le portraitiste de Washington, et si nous ne lui devions une galerie précieuse des héros de la guerre de l'Indépendance...

William Beechey (1753-1839), baronnet et ennobli comme Reynolds, a rempli un peu lourdement l'*intérim* entre ce dernier et Lawrence. Il a été le grand producteur et le plus constamment achalandé de son temps : ce qui s'explique par un ensemble de qualités moyennes qui faisaient de lui ce qu'on appelle un peintre de tout repos. Son grand succès, ce fut, en 1798, une toile équestre représentant le roi, entouré de ses fils et de son état-major, en train de passer la revue d'un régiment de dragons. Dès lors, Beechey devint un portraitiste officiel d'uniformes, d'épaulettes, de culottes blanches et d'habits rouges : tableaux qui meublent convenablement les antichambres royales, mais qu'on ne peut s'empêcher de regarder avec une envie de bâiller.

John Hoppner (1759-1810) est un peintre d'un autre tempérament et d'une autre envergure. Dans ses bons jours, il vaut les meilleurs maîtres de son pays. L'école anglaise n'a rien produit de plus précieux que ses deux tableaux de Windsor, la *Princesse Marie* et la *Princesse Sophie*. Peut-être y a-t-il plus de poésie dans les portraits de Gainsborough : mais il est impossible d'être plus piquant que Hoppner dans ces charmantes figures d'enfants. Leurs longs gants, leurs mantelets, leurs grands chapeaux de paille, leur extérieur de petites dames, font avec leurs gestes puérils et leurs mines innocentes un délicieux contraste. Du reste, dans cette peinture anglaise où l'enfant tient tant de place, personne n'a mieux peint les enfants que Hoppner. Il leur laisse le mouvement, la gentillesse de leur âge, leur joie d'animaux échappés ; les grands jouent au cerceau, les petits grimpent sans façon sur le dos de leur mère. Ils ont tous un charme physique, un éclat de carnation, qui plaît comme le duvet

du fruit ou de la fleur. Les femmes mêmes, les jeunes filles, conservent la même liberté. Pas de corsages, des fichus largement échancrés, sou-



Cliché Hanfstaengl.

Raeburn. — Mrs. Scott Moncrieff. (Musée d'Edimbourg.)

tenant à peine les richesses de gorges un peu flottantes ; de lourds cheveux coiffés en casque, de longues jupes enroulant leurs linons autour des jambes, prêtent à ces figures des grâces sensuelles, cette beauté d'odalisques évidemment chère à un peintre qui a traduit le *Divan orien-*

tal. Tout cela est indiqué d'une brosse hardie et sûre, sans rondeurs, par grandes touches posées à plat, à peine reliées entre elles, et donnant instantanément le sens et l'accent de la forme. Les résultats sont magnifiques. Quelquefois, il est vrai, cette brusquerie cavalière cache mal une véritable négligence. Mais l'artiste a de si belles revanches ! Que faire contre la magie de la *Comtesse d'Oxford*, avec son teint de lait et son collier de corail (National Gallery), ou contre l'étrange beauté de *Mrs. Gwyn*, la « fiancée de Jessamy » (lord Glenconner) ?

Henry Raeburn (1756-1823) fait parmi les peintres anglais une figure un peu à part. C'était un Écossais, et, sauf quelques années d'études qui le conduisirent à Londres et jusqu'à Rome, il n'a guère vécu qu'à Edimbourg. C'est un provincial, avec les qualités et les défauts que ce caractère implique. Élève de Reynolds, il a été le Reynolds de la société écossaise. Il en a représenté, avec une faconde intarissable et une réelle vigueur, toutes les figures marquantes, généraux, professeurs, clergymen, lairds, bas bleus, depuis le philosophe Dugald-Stewart jusqu'au grand romancier Walter Scott, et depuis le vieux Macnab en jupon de highlander, jusqu'à la « précieuse » Hannah Moore. Cette masse de peintures a de la force, de la couleur et de la naïveté. Le goût de l'artiste (ou de ses modèles) est souvent saugrenu. Raeburn n'hésite pas à peindre un colonel en train de pêcher à la ligne, et sa culotte de casimir, son chapeau de haute forme et sa boîte à poisson, forment un mélange ingénu et comique. Les femmes sont parfois jolies (*Mrs. Scott Moncrieff*, *Miss Fraser of Reeling*), avec leurs bouches charnues et les « anglaises » qui leur mangent les yeux, mais elles sont souvent d'une grande vulgarité. Raeburn n'a jamais l'œil très fin. Il fait un abus de rouge sang de bœuf et de vert pomme, de larges coulées plates et huileuses, employées sans malice, sans ruptures de ton, par grandes masses simples et par compartiments. Mais on ne peut s'empêcher de sympathiser avec une si évidente bonhomie, et de sourire à cette verve copieuse et populaire ; et tout va bien, tant qu'on ne fait pas de Raeburn un nouveau Velazquez.

Thomas Lawrence (1769-1830). — Mais le grand homme du temps des Georges, celui auquel il appartint de remplacer Reynolds et de l'éclipser même, le premier des peintres anglais à renommée européenne, ce fut Thomas Lawrence.

C'était un fils de cabaretier, mais d'une jolie figure, d'esprit précoce

et merveilleusement doué pour s'élever. A cinq ans, il récite Milton devant les clients de son père. A dix ans, il crayonne des portraits à Oxford. A



Cliché Braun et Cie.

Lawrence. — Miss Farren. (Collection Pierpont Morgan à Londres, 1791.)

vingt et un, il est célèbre, et débute triomphalement avec le délicieux portrait de *Miss Farren,* l'étoile de Drury Lane, la future comtesse de Derby (1791, Con Pierpont-Morgan). Deux ans avant de mourir, le vieux Reynolds, aveugle et sourd, put connaître son successeur.

Dès lors, la carrière de Lawrence se poursuit magnifique. Il est le portraitiste officiel de la cour, le peintre du Roi et du monde *tory* (tandis que Romney est plutôt celui du prince de Galles et des *whigs*). Il a des liaisons éclatantes, avec les deux filles de Mrs. Siddons, par exemple, et, dit-on même, avec la reine Caroline. Enfin, rien ne lui manque. Il demande pour ses ouvrages des « cachets » inouïs : 200 guinées pour le buste, 800 et au-dessus pour le portrait en pied. Il a un train de prince, des collections immenses. Académicien à vingt ans, président de l'Académie après la mort de West, sa réputation cependant. franchissait le détroit. Il figure, en 1825, à Aix-la-Chapelle, puis à Vienne, voyageant avec les ministres et les généraux diplomates, installant son chevalet à la porte des ambassades, et siégeant comme historiographe en titre de la Sainte-Alliance. Il occupe une situation internationale : de la Hofburg au Vatican, il se transporte tour à tour de congrès en conclaves, ne peignant que des têtes illustres, laurées ou couronnées, des vainqueurs, les héros ou les héroïnes de la gloire ou de la beauté, mais vite usé à ce métier, et finissant par mourir subitement, de surmenage, en écoutant des vers, à soixante ans...

Après l'excès de la louange, Lawrence a éprouvé celui de l'injustice. La vogue qui l'avait porté pendant sa vie se retourna contre lui après sa mort. C'est pourtant un merveilleux peintre, le plus original des portraitistes anglais, depuis l'autre Thomas, — c'est Gainsborough que je veux dire. Il a sans doute une « manière », un type d'aristocratie un peu artificiel, une façon d'allonger les corps en signe de distinction, une complaisance irritante à marquer ses modèles des caractères de la « race » ; il amincit la peau pour laisser transparaître aux tempes le « sang bleu » ; il abuse des luisants qui nacrent le bord du nez, humectent les lèvres, opalisent la sclérotique et « escarbouclent le regard » ; il affine, amaigrit les doigts et les attaches ; il a la coquetterie des chiffons, des velours où les cassures mettent du caprice et des éclairs, des accessoires qu'il exécute avec mille roueries, et où il excelle à épingler d'imprévus et piquants « effets ». Il flatte, il est *snob*, il manque de naturel, il idéalise tout le temps. Mais est-il, en cela, plus effronté que Van Dyck ? Quelle sincérité dans sa passion du *fashionable* ! Que ces élégances apprêtées expriment bien leur temps ! Quelle magie quelquefois il sait mettre dans une robe, quelle féerie se joue dans ses romantiques décors ! Delacroix l'admirait et le loue infiniment : « Sa prodigieuse finesse de dessin, la vie qu'il donne à ses femmes, qui ont l'air de vous parler, lui donnent comme



Cliche Anderson.

Lawrence. — Georges IV. (Hampton Court.)

peintre de portraits une sorte de supériorité sur Van Dyck lui-même dont les admirables figures posent tranquillement. Et l'éclat des yeux, les bouches entr'ouvertes, qui les a rendus comme Lawrence ? »

Certes, Lawrence est un des grands peintres de la femme, le dernier qui ait su, dans une langue appropriée, représenter cet être désormais disparu : la femme du monde dans son acception la plus haute, la femme de Cour. Comparez seulement les femmes de Winterhalter à celles de Lawrence, et le second Empire à la Restauration! Et puis, Lawrence a un domaine, où il est de son temps unique et sans rival : le grand portrait de style, officiel et d'apparat. La peinture moderne n'a rien à opposer aux trente-quatre Lawrence du château de Windsor, et surtout aux dix-neuf d'entre eux qui décorent la salle dite de Waterloo. C'est l'assemblée de toute l'Europe alliée contre la France, de la coalition qui fracassa nos aigles aux Quatre-Bras. Une des plus formidables tragédies de l'histoire est écrite dans ces portraits de rois, de ducs, de maréchaux, où ne manque qu'une seule figure, la plus grande, celle du Titan vaincu qui accable toutes les autres de sa ruine sublime. Dans ces pages à grand orchestre, chamarrées, galonnées, blasonnées, pavoisées, l'imagination théâtrale de l'artiste semble une convenance du sujet; le prestigieux praticien fait miracle dans les étoffes, les draperies décoratives, les sonorités d'une palette splendide et assourdie ; et l'admirable physionomiste, le souple et aigu courtisan, respectueux de l'étiquette et des grandeurs de chair, mais habile à saisir les nuances et les valeurs sociales, n'a jamais trouvé plus belle occasion de s'exercer. Cette étonnante galerie est un des monuments de l'art et de l'histoire au XIX[e] siècle. Elle suffirait à mettre son auteur au premier rang des peintres.

La miniature. Conclusion. — Lawrence a sur son siècle un empire prépondérant : ses contemporains ne font guère que le répéter ou le refléter. On peut donc se contenter de nommer William Owen (1769-1825), Martin Shee (1769-1850) et Thomas Phillips (1770-1845), qui a fait le portrait de Lamartine.

Mais il faut dire un mot de la miniature. De tout temps, depuis Holbein, Hilliard et Oliver, elle a été en Angleterre un genre national. Elle obtint, vers la fin du XVIII[e] siècle, un regain de vogue extraordinaire. Le nom le plus fameux en ce genre est celui de Richard Cosway (1742-1823), dont la mode, en son temps, fit une manière de grand homme, qui promena en France, à Rome, autant qu'en Angleterre, sa carrière vagabonde

et les grâces fluides de son art vaporeux, et finit par mourir, grisé par le succès et par la manie des grandeurs. Ses médaillons, très clairs, très légers et très « flous », où l'ivoire joue un rôle important, sont isolément d'un grand charme, et en masse d'une grande monotonie. C'est un infatigable fabricant de sylphides. Il fait, dans ses petits cadres, une véritable débauche de bleu et d'idéal. Auprès de lui, Isabey paraît presque naïf. Nous lui préférons aujourd'hui Engleheart (1752-1829), ou le scrupuleux Smart, et même les Pliner (Nathaniel, 1757-1822; Andrew, 1763-1837). Mais ces petits-maîtres, malgré les prix qu'atteignent leurs ouvrages (se défier des contrefaçons !), n'ont jamais qu'une note, qu'ils répètent à satiété; c'est une goutte de talent délayée dans des milliers de tasses ; encore n'y trouve-t-on le plus souvent qu'une réduction des idées de la « grande peinture », laquelle ne se pique pas déjà de tant de variété. Mais on verra toujours avec curiosité ou attendrissement ces bibelots, auxquels s'attachent des souvenirs de famille ou d'amour.

Nous ne pouvons pas suivre plus loin l'école anglaise. Au moment où nous la quittons, Constable, Crome, viennent de mourir ; Lawrence n'a plus que peu de temps à vivre. Turner, enfin dégagé de l'imitation de Claude, commence son éclatante carrière personnelle. Après un instant de réaction académique (West, Füssli), la grande tradition nationale s'est épanouie de plus belle; Lawrence succède à West à la tête de l'Académie. A cette heure, vers 1820, l'école anglaise triomphante, promenée en Europe par Lawrence, est pour quelques années la première du monde.

Or, en France, à la même époque, finit l'école impériale. David meurt à Bruxelles en 1825. En l'absence d'un chef, et pendant l'interrègne, c'est vers Londres que se portent les regards de la jeunesse. Déjà, pendant l'émigration, Danloux avait montré le chemin. Un Anglais élevé en France, Bonington, resserre les liens, sert à nouveau de trait d'union. En 1819, Géricault va exposer à Londres sa *Méduse ;* Delacroix l'accompagne, visite Wilkie et Lawrence. En 1824, Constable expose à Paris, et Delacroix sortant de cette exposition, repeint entièrement, dans une gamme nouvelle, son chef-d'œuvre de cette année, les *Massacres de Scio*. Tous ces faits montrent assez l'importance de l'école anglaise : elle semble mise en réserve pour sauver et réintroduire dans la peinture européenne le grand esprit de Rubens, déposé chez elle par Van Dyck, et cultivé ensuite par Reynolds, Gainsborough et Lawrence.

TROISIÈME PARTIE

DIX-HUITIÈME SIÈCLE. ÉCOLES DIVERSES

PREMIÈRE SECTION

LES ECOLES ALLEMANDE, DANOISE ET SUISSE

CHAPITRE PREMIER

AUTOUR DE WINCKELMANN

La peinture allemande. Conditions et milieu. — On ne peut pas tout avoir. L'Allemagne, depuis le xviie siècle, est entièrement occupée par une fonction spéciale et par le développement d'une faculté monstrueuse. Elle crée la musique, s'absorbe dans la construction de l'univers sonore. Ce don qu'elle nous a fait équivaut aux plus merveilleuses trouvailles de l'intelligence humaine. Elle agrandit notre planète d'un empire ignoré. Cela suffit à sa gloire. Seulement, cet effort l'épuise tout entière et ne lui laisse aucune pensée pour ce qui n'est pas la lyre.

C'est l'unique raison pour laquelle Dürer, Grünewald, Cranach, Elsheimer, n'ont pas de successeurs. Les guerres et la politique n'auraient rien empèché : mais tous les talents disponibles, tout ce qu'il y a dans la race d'imagination flottante et de rèves en suspens, se tournent vers la musique, qui se nourrit ainsi de toute la substance qu'elle ôte aux autres arts.

Et ce serait très bien, si le prestige de ces mêmes arts et leur éclat à l'étranger n'engageaient par malheur à peindre une foule de pauvres diables que le ciel destinait à de tout autres métiers. Les princes allemands n'ont que trop encouragé les Muses! On trouverait fort bon qu'il n'y eût point du tout de peinture allemande ; mais qu'il y en ait une, et qu'elle soit si médiocre, c'est cela qui est déplorable.

Elle manque d'abord de toute vie originale. Vers la fin du xviie siècle,

il n'est pas de principicule qui ne se fasse gloire d'être collectionneur. C'est alors que commencent ces galeries, encore si nombreuses en Alle-



Cliché Hanfstaengl.

Chodowiecki. — Portrait du Dr Marcus Levin. (Musée de Berlin.)

magne, dont la plus célèbre est celle de Dresde, mais dont il y en a d'autres à Hanovre, à Brunswig, à Cassel, à Munich, à Stuttgart, à Schwerin. Or, les musées n'ont jamais fait naître un art vivant; ils forment pour le talent la plus dangereuse école ; ils n'enseignent que l'imitation

servile des procédés. Par là périt le peu de génie dont l'Allemagne pouvait encore disposer pour la peinture.

Deux grandes influences successives dominent à cette époque. De 1700 à 1720, on collectionne en Allemagne l'école hollandaise ; c'est donc des Hollandais que les peintres indigènes essaieront de se rapprocher. Tel est le cas, par exemple, pour Balthazar Denner (1685-1749), un Gérard Dou plus minutieux et plus bourgeois encore, qui ne s'arrête pas de peindre à la loupe des rides et des poils, d'accumuler des notes insignifiantes et insipides ; c'est encore le « perspectiviste » Thiele (1685-1752), ou l'animalier Ridinger (1698-1767), ou le versatile Dietrich (1712-1774), qui touche à tous les genres et reproduit, avec une prolixité stupéfiante, les effets de Rembrandt, d'Ostade, de Poelenburg et de Berchem, en donnant à tous ses tableaux un uniforme et ennuyeux poli de porcelaine.

Quelques années plus tard, de 1730 environ à 1750, c'est le tour de l'école française. En vain un maître comme Tiepolo vient-il dépenser à Wurzbourg la fantaisie prodigue et la magnificence d'une imagination décorative incomparable ; en vain un Belloto exerce-t-il à Dresde l'art charmant des Canaletto et des Guardi : ce sont les Français qui triomphent et c'est Paris qui donne le ton. Le prestige éclatant de la société française impose à toute l'Europe nos modes et nos goûts. Pour l'heure, il n'est de culture et de politesse que de chez nous. Toutes les Académies littéraires d'Allemagne écrivent en français ; les Académies de peinture ont des Français pour directeurs. Enfin on se dispute les œuvres de nos artistes ; l'Allemagne est le grand marché de notre école à l'étranger.

Le plus ardent des amateurs est le jeune prince royal de Prusse, le futur Frédéric II. Par ses correspondants, ses rabatteurs, Voltaire, d'Argens, Algarotti, il se constitue une galerie, la première du monde pour la peinture française du début du XVIIIe siècle. Le premier peintre de la cour, le bon Antoine Pesne, un Français lui aussi, multiplie les portraits du roi à tous les âges, et imagine à Sans-Souci le décor « rococo » du salon de musique, le délicieux salon de la Barberina. Mais les maîtres favoris du prince philosophe, ce sont nos « petits-maîtres », nos peintres de « fêtes galantes » : Watteau, Pater, Lancret, qu'il adore, le grand réaliste, pour la diversion qu'ils ouvrent à sa pensée, et pour ce qu'il y trouve de vagues voluptés et de tendresses flottantes dans les doux horizons de leur nature imaginaire. Ainsi nos peintres faisaient régner jusqu'aux bords de la Sprée leur idéal de grâce romanesque.

Sans doute, on ne s'attend pas que l'art allemand soit un parfait miroir du nôtre : il y a un grave écart des originaux aux copies. Tischbein, le père (1722-1789), a fait du moins quelques portraits charmants, comme sa vaporeuse *Inconnue* de Weimar. Mais chez Daniel Chodowiecki (1726-1801), l' « honnête Chodowiecki », comme l'appelle Gœthe, l'esprit de nos « petits-maîtres » prend un tour singulièrement prosaïque et bourgeois. C'est un pur philistin, qui ne se doute pas de ce que c'est que l'art. Il n'a fait d'ailleurs qu'un très petit nombre de tableaux ; son élément, c'est la gazette, l'illustration pour almanachs. C'est un petit réaliste cordial et terre à terre, qui a le sens de l'actualité et de la vie courante. Il contrefait Hogarth autant que Lancret ou Cochin, mais sans plus atteindre à l'âpre vérité du premier qu'à l'esprit des deux autres. Il est plus à son aise dans les sujets de famille, dans les scènes tranquilles de la vie domestique ; il en rend gentiment la saine intimité et la dignité douce et légèrement comique. Puis, il a fait aux deux crayons une foule de croquis et une quantité de portraits, sans plus de mérite que les profils au « physionotrace » de Quennedey, mais sans plus de prétentions, et non sans agrément. Ce n'est pas un bien vaste génie que Chodowiecki ; mais il ne force pas son talent. Et, après tant de grandes ambitions stériles, on sait gré à ce bonhomme qui nous apprend tant de choses sur la vie berlinoise, et qui a eu le bon esprit de n'être pas sublime. Son œuvre modeste a même été vraiment féconde. Le meilleur de l'art allemand contemporain, — l'œuvre d'un Menzel, d'un Heilbuth, d'un Leibl, d'un Liebermann, — s'est fait, après une rupture, par un rapprochement avec l'école française ; et Chodowiecki est pour tous ces artistes comme un ancêtre naturel.

Les idées de Winckelmann. — Cependant, aux environs de 1750, la jeunesse allemande n'en jugeait pas ainsi. On voit se dessiner un violent mouvement de réaction contre la France. Voltaire est chassé de Berlin. La guerre de Sept ans, qui éclate sur ces entrefaites, a son « pendant » intellectuel. L'intelligence germanique reconquiert son indépendance et prétend à l'expression du génie national.

Les conséquences furent merveilleuses pour la poésie. En ce qui concerne la peinture, les résultats sont loin d'être aussi excellents. L'Allemagne secoua, il est vrai, la servitude française, mais ce fut pour tomber sous une tyrannie beaucoup plus rude encore, celle de l'antiquité.

Le coryphée de la révolte est le fameux Winckelmann (1717-1768).

Ce n'était pas un peintre, mais un critique et un savant, ou plutôt un esthéticien, si l'on peut appeler science une aussi vague discipline ; et le tort irrémédiable de la nouvelle doctrine est justement de n'avoir été qu'une pure théorie. Il fut immensément célèbre, comme nul écrivain sur l'art ne l'avait été avant lui ; au vrai, il eut la gloire d'un fondateur de religion. Une sorte de mysticisme fit la fortune de cette philosophie du Beau. Le fils du cordonnier de Stendal crut trouver, en effet, dans les humanités un élément libérateur ; il se fit helléniste, comme dans un autre temps il se serait fait prêtre. Bientôt, de la philologie il passa à l'histoire ; il devint antiquaire. A Dresde, au cabinet des marbres et des médailles, il acheva de se constituer les grandes lignes de sa foi. Déjà, sans être sorti d'Allemagne, il était le premier archéologue d'Europe. Il avait quarante ans, lorsqu'enfin il lui fut donné de voir Rome, la ville de ses rêves. Ce fut une illumination ; la vérité lui apparut écrite en traits de feu. Après dix ans d'études, il la résuma dans un livre, une *Histoire de l'art chez les anciens* (1764-66), qui fut la Bible des nouvelles générations. Conservateur de la villa Albani, directeur des antiquités du Vatican, il semblait l'hiérophante d'un monde ressuscité. Il ramenait au jour la jeunesse de l'univers. Il mourut assassiné à Trieste deux ans plus tard, à cinquante ans.

On ne peut nier la grandeur de l'œuvre de Winckelmann, ni son utilité réelle. Dans un temps où l'antiquité cessait d'être comprise, le savant allemand en restituait le sens. La querelle des anciens et des modernes s'était terminée à Paris par la déroute des premiers ; Winckelmann rouvre le procès et casse le jugement. Nier le progrès dans les arts, montrer dans sa beauté sereine la gloire de la Grèce, c'était une manière décisive d'affranchir les esprits de la superstition française : la « cure grecque » devait avoir raison de la maladie moderne ; Phidias guérissait de van Loo et de Boucher.

Le danger était de transformer cette méthode de défense en un principe de culture. On risquait d'aller au rebours du génie germanique : mais Winckelmann devait méconnaître profondément ce génie. Le seul art qu'ait eu l'Allemagne, l'art des Dürer et des Grünewald, des Multscher et des Baldung Grün, ne pouvait que lui paraître infiniment barbare. Au lieu de revenir à la tradition allemande, il voulut instituer un art universel, art tiré des statues et des livres de la Grèce : leur vertu à ses yeux, c'était d'être « purement humains ». Ce nationaliste allemand est, en effet, chose bizarre ! l'ennemi acharné de toute originalité locale, de

toute vie individuelle. C'est lui qui a donné du Beau cette formule surprenante : « La beauté pure est comme l'eau pure, qui n'a pas de saveur particulière... »

L'art, pour ce grand idéologue, n'est nullement l'expression de conditions réelles, historiques ou physiques ; il résulte d'un ensemble de règles idéales. Il ne le regarde pas comme un produit naturel, comme la flore spéciale d'une race et d'une époque, mais comme un absolu qu'on peut, une fois connu, reproduire à volonté, comme une figure de géo-



Cliché Alinari.

Raphaël Mengs. — Le Parnasse. (Villa Albani, Rome. 1758.)

métrie. Erreur profonde, qui est celle de tous les intellectuels, et de l'*Art poétique* de Boileau comme du *Laocoon* de Lessing ! Elle fut fatale à l'art allemand ; la plante divine, qui avait porté jadis ses fruits au bord de la mer d'Ionie, se refusa à fleurir sur les rives du Rhin. Gœthe, sans doute, par un miracle de volonté et de culture, parvint à se créer une mentalité « olympienne » ; le romantique qu'il était se convertit à l'hellénisme : il écrivit *Iphigénie*. Mais, d'un pareil effort, la peinture allemande acheva de périr ; elle se suicida par la chimère de vivre en dehors de toute contingence, dans l'atmosphère glacée des idées générales. L'œuvre de Mengs et de Carstens est le mémorable exemple de cette banqueroute.

Raphael Mengs (1778-1779). — Ce Mengs, la grande victime des idées de Winckelmann, est le plus beau cas connu d'un esprit perverti par un enseignement détestable. Il y a de lui à Dresde et à Madrid des portraits aimables et consciencieux, qui promettaient un peintre honnête et sans génie, si l'éducation qu'il reçut ne l'avait définitivement dévoyé.

Son histoire est d'une délicieuse ironie. Son père, dès sa naissance, le destinait à être le plus grand peintre du monde : il lui donna les noms d'Antoine et de Raphaël, en souvenir des deux grands hommes (Raphaël et Corrège) dont il devait cumuler le double génie. Jamais enfance ne fut plus jalousement couvée : c'est au point que, pour lui épargner toute impression de laideur, l'enfant fut condamné à ne sortir que la nuit. A douze ans, on le mène à Rome, pour le mettre en présence de son glorieux patron ; et, pour qu'il s'imprégnât à loisir de beauté, son père l'enfermait à clef dans une salle du Vatican, où il lui apportait lui-même un déjeuner frugal.

Alors, l'adolescent fut ramené à Dresde, où il exécuta les portraits dont j'ai dit un mot. A seize ans, il était connu de toute l'Allemagne comme le prochain rénovateur de la peinture ; et à dix-sept ans, il était le peintre ordinaire du roi.

Mais son terrible père rêvait encore pour lui de plus hautes destinées. Ce n'est pas pour si peu qu'il l'avait élevé avec des soins si tendres. Il le ramena à Rome, où le jeune homme, pour être le plus à même de continuer l'œuvre des grands peintres de la Renaissance, eut le scrupule touchant de se faire catholique. Et il perfectionna encore la formule paternelle, lorsqu'au dessin de Raphaël et au clair-obscur de Corrège, il décida de joindre encore la couleur de Titien. Mais rien ne pouvait

vaincre, chez le pauvre Antoine-Raphaël, une médiocrité foncière, l'absence complète du don divin.

C'est alors que le malheureux, dont l'indigence passait déjà pour pureté et noblesse de goût, fit connaissance avec Winckelmann, fraîchement arrivé à Rome ; ce fut pour lui le coup de grâce. Il s'éprit des doctrines de son nouvel ami ; reniant l'éclectisme et les maîtres de la Renaissance, il ne vit, ne respira plus que la Grèce toute pure. La Grèce! Le rêve de Poussin, de Raphaël, de tant d'autres! Mais la débilité de Mengs est incurable. Son plafond du *Parnasse*, à la villa Albani, ne laissa pas d'être salué comme le chef-d'œuvre de tous les siècles. C'est pourtant une œuvre insipide, sans style et sans dessin, tant le dessin de Mengs est alors banal et vulgaire ; on est obligé de penser aux pires imitateurs de Flandrin et de Delaroche. Voilà ce que trop d'ambition, l'abus des théories, avaient fait d'un artiste né pour être un sage, appliqué et délicat ouvrier.

Et l'artiste lui-même, au milieu de sa fortune, finit par le comprendre. Appelé à Madrid, comme le régénérateur de l'art, il sentit se dessécher son cœur et son cerveau ; il renonça à l'art pour ne plus faire que de la critique, et revint, à cinquante et un ans, mourir à Rome, où il repose au Panthéon, aux pieds de Raphaël.

CHAPITRE II

DANEMARK : CARSTENS (1754-1798)

A eux deux, toutefois, Mengs et Winckelmann, ils n'en sont pas moins responsables, par leur exorbitante gloire, d'avoir jeté la peinture allemande sur cette fausse route où elle s'engagea pour longtemps. Bien peu de leurs compatriotes échappèrent à leur exemple : tous se perdirent. Qui se souviendrait aujourd'hui d'un paysagiste comme Hackert (1737-1807) ou d'un Wilhelm Tischbein (1751-1829), si leurs noms ne se rattachaient à un plus grand qu'eux-mêmes, et si l'on ne se souvenait que ces Teutons médiocres furent les camarades et les amis romains de Gœthe ?

Et pour tous les pays du Nord, même en dehors de l'Allemagne, le néo-paganisme de Winckelmann devint un Evangile ; sa parole fut un mot de ralliement contre la France : ce fut la coalition de tous les germanismes. Une banquise glacée souda tous les pays aux bords de la Baltique. C'est même en Danemark, avec un Abildgaard (1743-1809) ou un Asmus Carstens (1754-1798), — pour ne rien dire de Thorwaldsen — que la foi nouvelle trouva ses plus intrépides prosélytes. Carstens est le type et le martyr de cette race d'hyperboréens. Qui a vu, à Weimar, ses compositions incroyables, où se battent les souvenirs d'Homère, de Pindare, de Milton, d'Ossian, son *Mégapenthes*, ses *Argonautes*, sa *Chute des anges* (plus de *huit cents* figures !), ne revient pas que de pareils rêves soient éclos dans la tête d'un ancien garçon de cabaret, occupé jusqu'à vingt-huit ans à rincer des bouteilles et à soufrer du bordeaux dans une cave de Copenhague, et qui mourut à quarante-quatre ans. Des cosmogonies délirantes roulent éperdument dans ce cerveau mégalomane. C'est une imagination de malade et d'halluciné : un « primaire » qui se croit Titan. Il a tous les matins une idée de *Jugement dernier ;* et il l'exécute sur-le-champ, sans se gêner, — tout au moins le carton, car, à ce degré, l'idée seule passionne l'artiste, et il n'est plus question des mérites du

praticien. C'est la stérilité prétentieuse et gigantesque. Et c'est le début de cette effroyable école, la pire qui se soit déchaînée sur la peinture, — celle des Cornelius, des Kaulbach et des Schnorr, — l'école qui fit rage pendant cent ans sur l'Allemagne, et se consuma dans le vide, sous la cloche pneumatique des songes, dans des limbes sans existence et sans réalité.



Cliché Stœdtner.

Carstens. — Les Argonautes (fragment). (Musée de Weimar).

CHAPITRE III

SUISSE : LIOTARD, ANGELIKA KAUFMANN

La Suisse, le vieux pays des Urs Graf et des Manuel Deutsch, n'a plus d'école depuis la fin du XVIe siècle. Nulle part la Réforme n'a été prise plus au sérieux. Aussi les peintres, faute d'emploi, sont contraints de s'expatrier : tel est, par exemple, Grimou, qui se fait parisien, au point de compter encore dans l'école française. Ce fut encore le cas pour les autres artistes dont nous allons parler. Et cependant, en dépit de leur vie vagabonde, ils ont tous quelques traits de race, un accent de terroir et un air de famille.

Le meilleur de ces artistes, qui est presque un vrai maître, est le genevois Liotard (1702-1789). Il est le type même du cosmopolite, puisqu'il a travaillé à Paris, à Rome, à Venise, à Naples, à Constantinople, à Vienne, à Londres, à Amsterdam. C'est à Constantinople qu'il prit l'habitude de porter toute sa barbe, et arbora le turban et le caftan du pays. Il s'appelait le « peintre turc », comme son compatriote Rousseau se promenait en Arménien. Il avait d'ailleurs plus d'un point de ressemblance avec ce dernier. Il lui écrivait, par exemple : « J'ai des idées singulières... Nous devrions, pour vivre longtemps, être nus, et marcher à l'ordinaire à quatre pattes ; peut-être sommes-nous de la classe des animaux qui ne doivent point boire ». On ne dit pas si cet hygiéniste était un « pratiquant » et allait jusqu'à suivre son extravagant régime.

Avec tout cela, Liotard est un artiste charmant, un des deux ou trois pastellistes les plus exquis d'un temps qui en a tant produit, et de si bons. Son portrait de *Mme d'Epinay* (musée Rath, à Genève), est un modèle achevé de l'ancienne société française, la parfaite incarnation d'une « intellectuelle » d'alors, — de son extérieur, d'abord, et encore de tout son être. Son air, son geste, sa figure, évoquent tout un « milieu »

que l'artiste s'abstient de peindre, pour n'en montrer que le reflet dans la personne même. Par là, tous ses portraits prennent la signification intime de la peinture de « genre »; ils deviennent des figures qui nous paraissent familières, dont on connaît la vie. Une fantaisie amusée, un sourire de bonhomie se mêle à l'observation; rien n'est plus joli à cet



Cliché Boissonnas.

Liotard. — Madame d'Epinay (pastel). (Musée Rath, à Genève.)

égard que les petits portraits des dames « franques » de Péra, soit le pastel de la *Comtesse de Coventry* (Amsterdam), soit les légères sanguines que l'on conserve au Louvre, — les plus piquantes « orientales » de ce siècle de turqueries. Et Liotard se croyait un élève de Corrège! En réalité, il est le plus aimable des « petits-maîtres », après Watteau.

Anton Graf, de Winterthür (1736-1813), a passé presque toute sa vie en Allemagne, et il est le dernier qui y ait conservé intactes les solides méthodes de peindre du bon vieux temps. Ses trois excellents portraits d'après lui-même, au musée de Dresde, suffiraient à montrer son

tempérament sain et sa robuste intelligence. Peintre du roi de Saxe, il a eu l'occasion de faire des portraits d'apparat, vigoureux et de belle tenue, et aussi, pour l'éditeur Reich, toute une galerie de l'Allemagne contemporaine (Gellert, Ramber, Sulzer, Lessing, etc.), dont les originaux, conservés à Leipzig, forment un document précieux pour cette période de l'histoire.

Mais ce peintre sédentaire n'égala jamais en renommée sa compatriote Angelika Kaufmann (1741-1807). Avec la Rosalba et Mme Vigée, celle-ci forme le grand trio féminin de la peinture; pour parler le langage du temps, elle est la dernière des Grâces. Comme ses deux habiles sœurs, elle eut une célébrité européenne. A Rome, à Venise, à Paris et à Londres, jeune, à vingt ans, elle triompha sur toutes les grandes scènes où se faisait la gloire. A Rome, par malheur, elle avait connu Winckelmann, et dès lors s'évertua à mettre dans ses portraits et ses allégories l'empreinte du génie antique. Sur son fameux portrait de Dresde, elle se représente en Vestale : mais ses voiles, Dieu merci ! ne dissimulent pas une touchante beauté de Suissesse, étonnée et sentimentale. C'est bien la créature naïve dont on connaît la navrante aventure : séduite par un aventurier de bonne mine, elle l'épousa, pour découvrir, le lendemain des noces, que son mari était le laquais de l'homme dont il portait le nom. Brisée par cette erreur cruelle, elle se retira à Rome, où elle accepta la main d'un architecte qui ne fut que son homme d'affaires. Telle est bien l'âme qui se reflète dans son art : une âme de petite fille, tendre, candide et légère. De là vient que seules survivent celles de ses œuvres où elle reste elle-même : des portraits, des allégories familières, comme celle où la jeune femme se représente cédant aux prières de la Peinture, et faisant des adieux souriants à la Musique. Symboles un peu démodés, mais si touchants encore dans leur afféterie ! Et quand cette œuvre, pleine de gazes, de verdures pâles, de jeunesses et d'écharpes blanches, n'aurait d'autre mérite que de nous montrer une âme à la fois placide et « sensible », instinctivement bourgeoise et pleine d'aspirations romanesques et poétiques, n'en serait-ce pas assez pour nous la rendre précieuse ? De toute l'école de Winckelmann, les seules images qu'on puisse souffrir, sont celles qu'a laissées la malheureuse Angelika.

DEUXIÈME SECTION

LA RUSSIE

Les Icones. — A l'autre extrémité de l'Europe, l'immense Moscovie, au xvie, au xviie siècle, n'est qu'une steppe de silence, de profonde immobilité. Aux portes de la Pologne, après Prague, Cracovie, qui marquent les dernières étapes, l'extrême point où se brise la vague européenne, — c'est déjà l'Orient qui commence, vaste, inerte, splendide et rigide. Séparée du monde extérieur par la langue, par les mœurs, par la foi, la « sainte », l'orthodoxe Russie ignore tout des agitations de notre intelligence ; son imposante solitude n'a que faire de nos inquiétudes, de nos progrès, des mille mouvements contraires du moyen âge, de la Réforme et de la Renaissance. Ces remous viennent mourir au bord de ses frontières. Avec son fatalisme grandiose, son « non-agir » presque bouddhiste, elle semble dormir dans son linceul de neige, tournée vers son Kremlin terrible, vers la ville sacrée des mystérieux tzars, éblouissante d'un luxe prodigieux et barbare, et couronnée, comme une reine, de dômes et de coupoles.

Là se perpétuent depuis mille ans les règles les plus sévères de la peinture byzantine : art hiératique et formaliste, continué par les successeurs des mosaïstes de sainte Sophie et de Salonique, et tel que le pratiquent encore, d'après le fameux manuel publié par Didron, les moines, les caloyers et les higoumènes de l'Athos. Nulle pensée plus impersonnelle, plus traditionnaliste et plus insoucieuse de se renouveler. Combien de Cimabues, de Duccios inconnus ont déposé le fruit de leur pieux labeur dans ces icônes anomymes ! Cette somme de travail prodigieuse, dépensée à reproduire des sujets invariables, a quelque chose d'accablant. A peine perçoit-on dans cette masse d'œuvres quelques ondes lentes et larges, quelques houles légères qui parcourent la surface de la steppe indéfinie. C'est ainsi qu'on distingue l'école de Novgorod (xive,

XV[e] siècles), avec son goût sobre et robuste, sa palette éclatante où dominent les blancs : l'école de Moscou (XVI[e] siècle), plus mièvre et raffinée, et l'école Stroganof (XVII[e] siècle), ainsi appelée du nom des riches commerçants qui se plurent alors à faire travailler les peintres, et introduisirent dans leur art des recherches nouvelles. Certes, on perdrait son temps à demander à de pareilles œuvres le reflet d'émotions éphémères et périssables, l'image de la vie réelle, des préoccupations naturalistes ou esthétiques. On y trouve, en revanche, la calme majesté d'un solennel décor, une science accomplie de l'orchestre coloré, un sens incomparable du rythme et de l'espace, une grandeur religieuse qui atteint quelquefois aux plus hautes impressions du mystère et de l'extase. Devant ces images vénérables, objets d'une foi ardente et de prières séculaires, une piété vous étreint, comme lorsqu'on pénètre dans les vieilles églises de Moscou, dans ces temples étroits et sombres, aux ténèbres chargées d'encens, et où des cierges de cire jaune, comme de faibles étoiles, allument de vagues étincelles aux rampes et aux colonnes de l'immense iconostase.

L'ÉCOLE PROFANE. LES FRANÇAIS EN RUSSIE. — Brusquement, tout ceci changea par la volonté d'un seul homme. Le tzar Pierre le Grand (1682-1725) parcourt l'Europe à deux reprises, apprend tous les métiers, se fait soldat, marin, charpentier et pilote, et décide de créer en Russie un État moderne. Il élève de toutes pièces une capitale à cet Empire, en fait un port sur la Baltique, et y transporte le siège de son gouvernement. Du jour au lendemain, l'antique Moscovie, secouée de sa longue torpeur, se réveilla monarchie sur le type de Versailles. « Trente siècles. écrit Voltaire, n'auraient pu faire ce que Pierre a fait en voyageant quelques années. »

Cette révolution immense s'étendit aux Beaux-Arts. Pierre comprit, par l'exemple de Louis XIV, quel éclat il pouvait ainsi donner à son entreprise. Le premier résultat, ce fut, pour la peinture, ce qu'on peut appeler une « laïcisation », une séparation de l'art et de l'Église. Il n'y avait en Russie aucun peintre profane, et l'existence d'un tel artiste eût été sans objet. Grâce à Pierre, l'art de peindre échappe à la théologie pour suivre ses destinées indépendantes ; l'école russe, qui n'était qu'une branche de l'école byzantine, devient vraiment nationale.

Désormais, à côté de l'ancien art sacré, le seul connu des paysans, des profondes masses populaires, et qui subsiste jusqu'à nos jours, dégénéré, automatique et de plus en plus abâtardi, — il y en aura un autre,

une peinture à l'européenne, pour l'élite, la Cour et l'aristocratie, qui s'efforcent, avec plus ou moins de succès, de copier nos élégances et de



Levitzky. — Princesse Khovanska et Mademoiselle Kroutchev.

s'européaniser. Pierre le Grand, entre deux campagnes, fonde une Académie à l'instar de Paris. Il usa d'ailleurs largement de concours étrangers, faisant appel surtout à des peintres français. Tout ne lui réussit pas au gré de ses désirs : il aurait voulu Tocqué, il n'eut que Caravaque. Mais les impératrices qui lui succédèrent sur le trône, les tzarines Catherine, Anne, Élisabeth et Catherine II, reprirent sa politique et complé-

tèrent ses desseins. Pétersbourg devint un foyer de l'art français. La grande Catherine se fait renseigner par Grimm et Diderot (lequel fit même le voyage) sur les derniers événements de la gazette parisienne. Elle réorganise l'Académie (1764). Sous son règne, comme sous celui d'Élisabeth, c'est un défilé perpétuel d'artistes de chez nous : Le Lorrain, Jean-Michel Moreau, Maurice, Lagrenée, Le Prince, sans compter Falconet, auteur de la statue équestre de Pierre le Grand, pour finir par le charmant miniaturiste Wille, par Vigée-Le Brun et Doyen. En outre, l'on commande, l'on achète en France; on meuble de nos ouvrages les palais impériaux et le musée de l'Ermitage. Mais, comme dit la grande Catherine : « Il vaut mieux mettre dans son pot des choux de son jardin » : ces efforts de culture ne servent qu'à élever des talents indigènes. Les mieux doués s'en vont faire des études à Paris; le bon Wille marque sa surprise de voir arriver chez lui deux jeunes Scythes, « les premiers de leur pays qui se soient faits artistes ». Et, en effet, en peu d'années, tant de soins ont porté leurs fruits : il y a une école russe, évidemment tout imprégnée de goût et de pratiques françaises, mais qui se trouve, en dehors de France, être la plus agréable de tout le continent, — celle qui résista le mieux à l'idéalisme allemand, et qui prolongea la dernière, avec l'école anglaise, les habitudes de l'Ancien Régime.

LES ŒUVRES. LEVITZKY (1735-1822), BOROVIKOVSKY (1758-1826). — Cette école russe « nouveau style », n'est presque exclusivement qu'une école de portraits. Le Slave a peu de penchant pour l'allégorie, le symbole; il est, comme l'Anglais, réfractaire à l'esprit classique, à la mythologie, aux idées générales; au contraire, il a le sentiment délicat de la vie, l'instinct physionomiste, le goût du pittoresque et de l'individuel. La Russie du XVIIIe siècle a eu des portraitistes charmants.

Dès le règne de Pierre le Grand, voici deux peintres excellents, Nikitine (1688-1741), qui fut déporté en Sibérie, où il mourut, et dont on connaît l'impressionnant portrait du tzar Pierre sur son lit de mort; Matvéiev (1701-1739), qui fut à Leyde l'élève de Carel de Moor, et qui a laissé de lui-même un beau portrait avec sa femme (École des Beaux-Arts, Pétersbourg).

Mais le premier maître de grand mérite qu'ait produit l'école slave, est le Petit-Russien Dmitri Levitzky (1735-1822). Jamais il ne sortit de son pays, et c'est peut-être pour cela qu'il a si bien su le peindre. Il s'était formé tout petit chez son père, peintre d'icônes, en regardant des gravures

de Giotto et d'Orcagna; quelques tableaux français, qu'il put voir ensuite, firent le reste. A vingt-cinq ans, il possédait à peu près son métier. En 1770, à la première Exposition des Beaux-Arts de Pétersbourg, sur



Borovikovsky. — Le Tzar Paul Ier.

les vingt tableaux exposés, cinq étaient de Levitzky. C'était un génie cordial, spirituel et tendre; ses œuvres n'ont pas toujours la correction la plus exacte, mais elles ont le charme et la vie. Il n'y a pas de Diderot un meilleur portrait que celui de Levitzky (Bibliothèque de Genève).

L'œuvre la plus connue de l'artiste, et la plus digne de l'être, est la charmante série des « Demoiselles d'honneur ». Ce sont les portraits des pensionnaires de l'Institut Smolny, le Saint-Cyr russe, où se plaisait la grande Catherine. On y donnait, comme chez Mme de Maintenon, l'opéra, le bal, la comédie ; et c'est justement dans ces rôles que Levitzky représente ses jeunes et touchants modèles. Ce sont des tableaux d'un mouvement, d'une grâce, d'une gaîté délicieuse. Le dessin n'est pas bien profond, l'artiste très savant ni très fort : le sentiment est irrésistible. Il y a ici, dans des formes encore un peu françaises, une humeur primesautière, un enjouement, une sensibilité ignorante de tout pédantisme, et qui expriment pour la première fois, après des siècles d'hiératisme, le charme de la vie russe Levitzky est la première fleur, naïve et parfumée, et le premier sourire — exquis — du printemps slave.

Les vingt dernières années de l'artiste furent stériles. Wladimir Borovikovsky (1758-1826) prit la place laissée vacante. Il n'a pas le talent souple et riant de Levitzky ; c'est déjà le style Empire qui succède au style Louis XV. Beaucoup d'uniformes, d'épaulettes, de bottes et de culottes blanches moulant les cuisses comme des balustres ; la couleur est mince, lisse, claire et un peu crayeuse; elle perd le velouté, le clair-obscur et le fondu chers à l'époque précédente. On sent l'avènement d'une génération militaire; les hommes observent le « garde à vous » comme pour la parade. Mais, dans ce genre un peu tendu, ce sont de beaux portraits que ceux du tzar Paul Ier, avec sa face de fou, son costume mêlé du César et du pontife, ou celui du tzar Alexandre, joli homme, d'une beauté câline et inquiétante. Les femmes, avec leurs belles épaules et leur air de chérubins, semblent dévêtues — ô temps des écharpes et des châles ! — sous les étoffes, les satins miroitants et collants qui les drapent : c'est la grasse *Princesse Lopoukhine* et sa jolie fillette *Maria Ivanovna*; c'est la *Princesse Kourakine*, enveloppée d'un châle cannelle, dans les allées d'un parc aux verdures acides, et cette délicieuse *Princesse Bagration*, si effrontément innnocente dans ses déshabillés candides, qu'on l'appelait le « bel ange nu ». En un mot, ce sont tous les acteurs de la plus singulière époque de la Russie ; avec les portraits de l'auteur, on ferait une édition illustrée de *La Guerre et la paix*. Plus tard, — avec son siècle, — Wladimir Loukich tourna au mysticisme ; il décore l'église de Notre-Dame de Kazan, peint des iconostases et fréquente le cercle mystique de la Tatarinov. On a de lui quelques beaux portraits de patriarches, d'archimandrites ; puis il abandonna entièrement la pein-

ture, et mourut en rêvant de se faire moine au couvent des Catacombes, à Kiev.

D'autres artistes se groupent autour de ces deux maîtres : le peintre de ruines Bielsky (1730-1796) ; le peintre d'histoire Lossenko (1737-1773), le « bataillistc » Ivanov (1748-1823), le paysagiste Alexeiev (1753-1824) ; mais c'est encore dans le portrait qu'on trouve la tradition la plus originale et la plus intéressante : Tropinine (1776-1857) et surtout Oreste Kiprensky (1783-1836), lequel séjourna longtemps à Rome et y fit, à la mine de plomb, de petits portraits d'un goût et d'une beauté « ingresques ». Avec un Venedetzky (1766-1847) et un Venetsianov (1780-1847), la Russie a ses Granet, ses Boilly, ses Drolling, égaux ou supérieurs aux nôtres. C'est un véritable âge d'or qui s'ouvre devant elle. Et, aujourd'hui encore, dans l'art sentimental d'un Moussatov, ou dans l'art précieux et un peu pervers d'un Somov, continue à errer un dernier et subtil reflet du génie « rococo » de notre XVIIIe siècle.

TROISIÈME SECTION

LA PEINTURE DU XVIIIe SIÈCLE DANS LES PAYS LATINS

CHAPITRE PREMIER

ITALIE

Après quatre siècles de génie, et après avoir encore, au début du XVII[e] siècle, frayé toutes les voies à la peinture moderne, l'Italie se repose; elle entre dans une longue période de sommeil, d'où il ne paraît pas que le *Risorgimento* lui-même soit près de la faire sortir.

Toutes les petites cités autrefois si fécondes, Pise, Milan, Sienne, Pérouse, ne sont plus que des foyers éteints et des villes à peu près mortes, où même l'étranger ne se met pas en peine d'aller chercher une âme. Florence n'est plus que la capitale d'un duché provincial, quelque chose, sur la carte des grands États modernes, comme une grosse sous-préfecture. Naples se fait *lazzarone* sous son ciel fainéant : personne ne remplace son dernier peintre, Solimène (mort en 1747). Un seul point de l'Italie conserve le privilège d'une vie encore intacte, et que l'âge, ce semble, ne fait que rajeunir : c'est Venise où les Piazzetta, Gianbattista Tiepolo, donnent au monde la plus éblouissante fête de l'imagination, et tirent en plein ciel, dans la fuite azurée des plafonds et des dômes, les étincelantes fusées de leur lyrisme décoratif; puis, ce feu d'artifice éteint, il reste encore, dans la rue et dans le spectacle quotidien de la vie vénitienne, de quoi fournir à la carrière de toute une école indigène de paysagistes, de peintres d'architecture ou de genre, les Longhi, les Guardi, les Canaletto et les Belloto, — tandis que les portraitistes, comme la Rosalba et Lampi, vont porter à toute l'Europe le suprême rayon de la gloire de Venise.

Le sujet est traité au premier volume de cet ouvrage ; je n'y reviens pas. Mais cette disparition de l'Italie, son effacement de la carte du beau, sont un fait important, fertile en conséquences. Le centre de la vie artis-

tique se déplace : il remonte vers le Nord et se fixe à Paris. Les écoles que les divers princes entretiennent à Rome, agissent peu, semblent stériles ; beaucoup d'artistes négligent de faire le voyage. Ce qui, pour un Poussin, pour un Claude, était l'objet même et la raison de toute une vie, — le séjour de Rome, n'est plus qu'une visite de politesse, quelquefois d'agrément, et dont les jeunes gens se dispensent de plus en plus. L'Italie, en d'autres termes, n'a eu d'action sur l'art qu'aussi longtemps qu'elle-même a eu un art vivant : car la vie seule peut réagir sur la vie. Du jour où elle cesse de créer, pour devenir un musée et une vaste nécropole, son influence change de nature et devient dangereuse. Des étrangers, Caylus ou Winckelmann, Mengs ou David, interpréteront à leur manière les leçons de l'antiquité et de la Renaissance, pour les appliquer durement aux conditions d'un monde pour lequel elles ne sont pas faites. Presque toujours, désormais, dans ce qui vient de Rome, il y aura un principe rétrograde, une protestation de l'immobilité contre le mouvement contemporain. C'est en quoi les nouveaux romanisants diffèrent de leurs ancêtres des XVIe et XVIIe siècles : les premiers, plus ou moins adroits, plus ou moins bien doués, essayaient de copier un art qui était le plus « moderne » et le plus nouveau de leur temps ; à compter de la mort de Bernin et de ses derniers imitateurs, Rome n'invente plus : faut-il parler, en effet, du célèbre chevalier Pompeo Battoni (1708-1787), l'auteur de la médiocre *Madeleine* de Dresde, si longtemps et si faussement attribuée à Corrège ? Dès lors, le culte des artistes ne s'adresse plus qu'à du passé, avec ce péril toujours grave de poser en arrière une règle absolue, comme si la beauté s'était révélée pour jamais et qu'il ne restât qu'à la reproduire, au lieu de la chercher près de nous dans la vie.

Et pourtant, faut-il regretter ? Rome est si belle encore, assise au milieu de ses ruines, sous son divin soleil, parmi sa campagne sublime, avec ses marbres souriants, son peuple sérieux et ses caressantes filles ! Cela aussi est de la vie ! Si quelques pédants du Nord ont imposé d'elle, chez eux, une image sèche et glacée, décolorée et rebutante, d'autres y ont trouvé de hautes inspirations : David y a nourri son héroïsme républicain ; Ingres y cultiva son sentiment précieux et émouvant de la beauté : et le charmant Corot y mêla dans son cœur, en proportions inimitables, les grâces classiques aux grâces françaises, et les souvenirs latins d'Albano et de Nemi aux paysages verts des étangs de Ville-d'Avray.

CHAPITRE II

LA PEINTURE EN ESPAGNE. — GOYA

Bayeu. — La seconde des grandes péninsules latines, l'Espagne, sous le régime des Bourbons, semble tomber à son tour, dans un somme léthargique. A la magnifique école nationale du XVIIe siècle, succède une ère d'imitations. Palomino y Velasco (1653-1726), le Vasari espagnol, est déjà moins peintre que critique. Les princes maintenant s'adressent à l'étranger. Philippe V, fondateur de l'Académie de San-Fernando, y appelle successivement trois directeurs français — Houasse, Ranc et Michel Vanloo. Ferdinand VI et Charles IV ouvrent de nouvelles académies, celles de Valence, de Mexico et de Saragosse ; ils tentent de ranimer l'académie de Séville ; ils font ce qu'ils peuvent, invitent des artistes célèbres ; après les Français, des Italiens, Luca Giordano, Tiepolo ; apprend-on qu'un astre nouveau vient de se lever à Rome pour régénérer la peinture, vite on fait venir Raphaël Mengs. Rien n'y fait : bonne volonté perdue ; à Madrid comme ailleurs, Tiepolo prodigue les merveilles de sa fantaisie immortelle ; la peinture espagnole ne ressuscite pas.

Chose étrange ! Que manque-t-il à un Villadomat (1678-1755) pour être un grand peintre espagnol, un Murillo catalan, après le Murillo andalou ? Rien de plus, semble-t-il, que d'être venu au monde dans une heure plus fortunée. Un des secrets du génie est de naître à propos ; il ne faut pas manquer son entrée. Après cette dernière étincelle, étouffée et précaire, du génie indigène, il n'y a plus que des peintres à la mode, d'habiles copistes qui répètent convenablement les phrases étrangères. Le meilleur de ces « reflets » est Don Francesco Bayeù (1734-1795) : mais ce n'est qu'un reflet. Dans les églises de Madrid, de Tolède, d'Aranjuez, de Saragosse, son fertile talent multiplie des fresques claires et faciles, agréables « à la manière » de Giordano et de Tiepolo. On trouvera du

moins plus de vie dans les petits genres, dans les paysages de Miranda (1696-1766), ou dans les tableaux du « petit maître » Paret y Alcazar (1747-1799), sorte de Lancret madrilène, élève d'Ollivier et de Charles de la Traverse. Au total, peu de chose, nulle sève originale ; l'école abdique et semble bien morte. C'est pourtant dans ces conditions qu'elle devait produire un de ses maîtres les plus éclatants : mais qui aurait prédit, dans ce terne crépuscule, le soudain passage d'un météore et l'éclair d'un Goya ?

Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). — C'était un paysan, de rude race aragonaise, un tempérament de muletier. Il débordait de forces sauvages. On connaît son portrait, l'eau-forte populaire qui ouvre les *Caprices* : un Goya de quarante ans, le chapeau mal brossé enfoncé sur la tête, là-dessous une face de dogue et de dandy, mâchoire terrible, moue dédaigneuse, petit œil perçant, observateur et clignant de côté ; évidemment, un « monsieur » personnel et rétif, d'une râblure magnifique, intimidant par un aspect si brutal d'insolence, d'autorité, de satisfaction et d'audace.

Cet homme d'énergie furieuse se trouva lâché dans un monde en complète déliquescence, qui pourrissait sur pied et tombait par lambeaux, de vices et de débauches. Goya jouit frénétiquement de tous les plaisirs offerts. Comme un rustre attablé, il s'en donne goulument de toutes les facilités apportées par la corruption. Il ricanait de toutes les forces surannées et haïes, risibles et détestables, — les moines et l'Inquisition — qui faisaient la police du royaume, comme des épouvantails grotesques et percés à jour font la police d'un champ. Il était voltairien, libertin, libéral. Il s'ébroue avec verve dans une joyeuse orgie, se moquant de tout et de tous, et faisant à son aise le Lovelace et le don Juan. Et puis, des craquements sinistres, une révolution qui balaie cette société souillée. l'invasion, les *guérillas*, l'orgueil national réveillé dans la fusillade, le sang et les massacres. Enfin, après la victoire et le retour des rois, un épilogue désabusé, et une vieillesse pleine de dégoût, loin de cette patrie redevenue inerte, indigne de la liberté.

C'était un peintre prodigieux, l'organisme le plus sensible qui ait jamais paru pour réfléchir les choses ; mais il ne faudrait pas croire, en dépit de son œuvre immense, que la peinture ait joué le rôle essentiel dans sa vie : il s'occupe d'abord de vivre, et l'art ne vient qu'après, où il jette le reflet de ses passions effrénées. Une enfance à plaies et à

bosses; jusqu'à quinze ans, des coups de couteau et des combats de fronde avec les montagnards des paroisses voisines; puis, la fugue classique à Madrid, et la vie d'étudiant, vie d'intrigues, de liaisons, de frasques et d'escapades; vie de dangers aussi : une nuit, on ramasse Goya avec un coup de poignard dans le dos. On le cache, on le guérit, et il va prendre l'air à Rome. Il y ébahit la galerie par ses extravagances, y fait le muscadin, l'amoureux et le bretteur, enlève une religieuse, et esquive à grand'peine, grâce à l'ambassadeur, les foudres du Saint-Office. On le rapatrie en Espagne. Il a trente ans, il est célèbre, académicien, peintre de la cour, illustre par ses portraits comme par ses fredaines, mêlé à toutes les cabales, et remplissant Madrid du bruit de ses bons mots et de ses aventures galantes. Fort répandu dans les coulisses et les loges d'actrices, assidu aux redoutes, aux bals, aux *corridas*, duelliste, homme à bonnes fortunes, amant de la Tirana, enlevé bruyamment par la duchesse d'Albe, il est le lion du jour, et le type complet du « roué » du temps de Charles IV, — ce qui ne l'empêche pas de se souvenir, une fois l'an, qu'il est marié, et de faire à sa femme, en passant (c'était la sœur de Bayeù) une vingtaine d'enfants.

Cela continua ainsi jusqu'à la chute de la dynastie et à l'arrivée des Français, et jusqu'au sursaut de révolte qui secoua le peintre sexagénaire, avec toute sa race, contre l'oppression et la tyrannie du conquérant ; et puis, c'est la colère du vieillard contre la restauration d'une monarchie décrépite, inquiète et jalouse; et l'exil volontaire à Bordeaux, parmi un cercle d'émigrés et de mécontents, où se cache sa vieillesse morose et indignée; — si bien cachée, en vérité, que lorsqu'il fut question, en 1899, de ramener à Madrid les restes de Goya, l'Espagne ne put reconnaître, dans la fosse où il gisait avec Goicoechea, le dernier de ses grands enfants et, — avec Cervantès, — le plus « national » de ses peintres.

L'œuvre de Goya. — Plus que pour aucun autre, cette biographie est nécessaire, tant le tempérament de Goya domine son existence, et tant celle-ci à son tour se reflète dans son art.

Merveilleusement doué comme praticien, d'une habileté surprenante et peut-être sans seconde, cet homme, qui devait exécuter des centaines de tableaux, de dessins et d'eaux-fortes, ne se presse pas de commencer; jusqu'à trente ans, il sent, il attend, il regarde : il sait qu'il a devant lui quatre-vingts ans à vivre. Quand il débute, de l'art il sait à peu près tout.



Cliché Hanfstaengl.

Goya. — La Romeria de San Isidro. (Musée du Prado à Madrid vers 1795).

Sans maîtres, sans études suivies, rien qu'en ouvrant les yeux et en comparant les œuvres et la vie, à Madrid et à Rome, au Prado et au Vatican, il a absorbé presque toute la somme ou la substance de la peinture européenne. Il sait par cœur nos petits-maîtres, Watteau, Boucher et Fragonard; il adore Corrège. Rembrandt, Tiepolo; par dessus tous et tout, il admire Velazquez; et il est même le premier qui ait, depuis cent ans, compris la souveraine grandeur de ce magnifique génie. C'est le seul, en tout cas, auquel il rende l'hommage d'une copie en règle : la suite de ses eaux-fortes d'après les *Gueux* du maître est un miracle d'intelligence et d'interprétation Seul, depuis plus d'un siècle, il pénètre ce qu'il y a là de profondément national, à la fois dans le sujet et dans l'incomparable liberté du pinceau. On pense à ses stations devant telle des petites toiles de Velazquez, la *Chasse au sanglier* ou la foule du premier plan de la *Vue de Salamanque*.

C'est à son retour de Rome que Mengs le distingua et lui fit confier les cartons d'une série de tentures destinées à l'appartement du prince des Asturies. A Rome, Goya avait connu David, le « grand David », comme il disait, déjà en train de méditer sa réforme et sa dictature. Le jeune homme, sous l'œil de Mengs, eut le courage de concevoir sa décoration dans le genre le plus badin du XVIIIe siècle. Il adopta le style de Fragonard et de Boucher. Clarté des tons, bordures « rocaille », données mêmes, escarpolettes, colin-maillard, poursuites et culbutes amoureuses, pastorales, baisers pris et rendus dans les bois, tout cela est la pure tradition de nos « fêtes galantes ». Mais dans ce cadre, que Boucher et Fragonard lui-même emplissent d'un personnel de convention, c'est toute la vie espagnole, costumes, types, occupations, plaisirs, résilles, basquines, œillades, coquetteries, manèges, — c'est toute son expérience de donneur de sérénades et de coureur de filles, que Goya fait passer avec un rire de belle humeur; on dirait, dans un art déshabitué de la vie, la trépidante entrée, le coup de talon du *fandango*, et son irruption au crépitement des castagnettes.

Dès lors, Goya était illustre. Pendant quinze ans (1776-1791), se succédèrent une cinquantaine de nouveaux « cartons » : les *Gitanos*, le *Mât de cocagne*, l'*Attaque de la diligence*, le *Mariage à la campagne*, le *Toril avant la course*, la *Fête de Saint-Isidore*, l'*Apparition du Commandeur*. L'Espagne avait trouvé son peintre populaire, celui qui, à sa manière originale, ferait pour elle ce que les petits Hollandais ont fait pour leur patrie. Et, en effet, à cette époque, il se borne à exploiter cette veine

d'observation et à reprendre en petits tableaux de chevalet la plupart des sujets de ses tapisseries.



Cliché Hanfstaengl.

Goya. — Le tribunal de l'Inquisition. (Musée de Berlin.)

Il y porte une fougue inconnue dans le « genre ». Ce ne sont guère que des esquisses, souvent même des pochades, enlevées avec une verve qu'on appellerait mieux le « diable au corps ». Rien n'est plus éloigné de la manière lisse, propre, soignée, prudente d'un Terborch et d'un Gérard

Dou. Goya, dans ces dimensions, transporte la largeur de faire et les « effets » de Tiepolo. Le travail des Hollandais consiste à effacer la touche et à s'évanouir eux-mêmes dans l' « objet » : chez Goya, chaque coup de pinceau est visible, il agit par son empâtement, par la manière glissante, rugueuse, tournoyante dont il est posé sur la toile, toujours pur, et donnant à ces tableaux de mœurs, dans leurs petits formats, le double lyrisme de la couleur et d'un emportement ou d'une improvisation géniale. Chaque note colorée, dans cette manière particulière, définit à la fois la forme de l'objet, sa valeur pittoresque, avec l'émotion du peintre. Ce style, tout en « impressions », agit sur le spectateur d'une façon électrique. Joignez-y un instinct profond de l'atmosphère et des ombres, l'entente consommée des ressources du clair-obscur, le sentiment le plus vif de ce qu'un tableau, vu de loin et considéré comme « tache », peut exprimer rien que par le « ton », — vous aurez une idée de ce que sont ces petites scènes de carnaval ou de la rue, de l'Église ou de la prison, l'*Enterrement de la Sardine*, les *Flagellants*, le *Tribunal de l'Inquisition*, la *Maison des fous* ou la *Romeria de San Isidoro*. La *Romeria* reste le chef-d'œuvre de cette manière étincelante. L'incroyable mouvement de cette foule minuscule, la tonalité délicate, argentée de l'ensemble, le charme du site, de la lumière, le piquant d'une fête madrilène où toute la ville, gueux, bourgeois, sort en cohue joyeuse sur les berges du Mançanarès, les ombrelles, les chevaux, les gardes, les carrosses, la décision de chaque groupe, la clarté répandue dans ce pêle-mêle de motifs, l'impression exquise de cette page d'album ayant la poésie d'une « fête galante », font de ce petit tableau un morceau hors ligne, un bijou d'exécution, qui a dû être le désespoir d'Eugène Boudin et de Manet.

Mais Goya ne se contente plus de ces petits formats. Il ne craint pas pour ses personnages les honneurs de l' « histoire ». Sans doute, depuis longtemps, la peinture des gueux était populaire en Espagne. Mais pour Velazquez même, comme pour Murillo, le gueux restait toujours du sexe masculin. Personne encore n'avait « osé » le côté féminin des choses, Goya vient combler cette lacune. Dans une peinture jusqu'alors ecclésiastique et « mâle », il verse un contingent brusque et charmant de femmes : par là, il est encore plus « laïc » que Velazquez, achève de constituer en Espagne l'art profane.

Et quelles femmes ! Le monde des *manolas*, des coquettes filles aux lèvres peintes, aux yeux arabes, qui composent au pays une gloire amoureuse. Nul comme Goya n'a su les voir, d'un regard à la fois plus

amusé et plus sensuel, plein de curiosité, de malice, d'ardeur et de convoitise ; nul n'a mieux tiré un bas de soie sur une jambe maigre et bien faite, décoché une œillade sous la frange de la mantille ou sous l'aile de l'éventail, rendu le coup de reins qui fait tourner les jupes et battre la basquine, et donne à la démarche l'air d'une fuite provocante. Nul n'a exprimé comme lui — dans le magnifique tableau de Londres — l'air de défi, d'amour et d'élégance canaille d'une Carmen de carrefour, — ou, dans le tableau du duc de Marchena, les bouquets de jeunes plaisirs, de sourires



Cliché Hanfstaengl.

Goya. — La « Maja habillée ». (Musée du Prado à Madrid.)

sarrazins, d'agaceries et de paillettes, qui se posent à tous les balcons. Et enfin, dans cette œuvre plus que voluptueuse, voici l'œuvre d' « artiste », le célèbre diptyque, la double *Maja* du Prado, la *Vestida*, la *Desnuda*: deux fois le même modèle, dans la même attitude, sur le même sofa, mais non dans le même costume. La *Maja nue* — la seule de ce genre qu'il y ait en Espagne depuis la *Vénus* de Velazquez, mais plus hardie, moins esquivée, avec son intrigant regard, son corps fin, ses genoux délicats, est un charme, et l'œuvre peut-être la plus accomplie de l'auteur.

Ces tableaux l'ayant mis à la mode, Goya devint le portraitiste en titre du beau monde. Et il est, en effet, avec Greco et Velazquez, le plus grand des portraitistes espagnols, un des premiers du monde, peut-être le plus personnel de tous. Ce qui frappe, dans ces innombrables tableaux, c'est ce qu'ils ont, pour ainsi dire, d'immédiat et de foudroyant ; jamais

une recherche, aucun effort sensible, nulle préoccupation de style, — et à cet égard, Goya est aux antipodes de ses contemporains anglais. L'œuvre existe comme la vie même, par une opération magique et incompréhensible : visages, physionomies, étoffes, modelé, caractère, condition sociale, tout se trouve exprimé comme par enchantement, dans des formules dont rien n'égale la simplicité et le raccourci. En ce sens, la galerie du Prado suffisait à elle seule à mettre Goya hors de pair dans toutes les écoles. Ses portraits équestres de *Charles IV* et de *Maria-Luisa* passent tout ce qu'on connaît en fait de pittoresque, d'expression, d'imprévu. C'est un couple de charivari, qui a l'air de sortir d'un conte d'Hoffmann ou d'Edgar Poë. Quant à la *Famille de Charles IV*, également au Prado, l'expression du réel, aperçu dans le clair-obscur, atteint au fantastique : vaste toile de cérémonie, pleine de chamarrures, d'uniformes et de robes de gala, de diamants et de satins, avec des scintillements dans l'ombre et, parmi toute cette pompe, d'épouvantables grimaces de vice et d'infamie, la vision d'un monde en dissolution, pareil à une cour de spectres et de larves, apparue dans un éclair pour s'évanouir dans la nuit. Rien de plus instantané, de plus puissant quant à l'effet, de plus mystérieux quant aux moyens. Après le *Comte d'Orgaz* et après les *Ménines*, c'est ici le troisième tableau où l'Espagne, par le portrait, s'élève à la plus haute « histoire »; et le vrai titre de cette page véridique, tragique et caricaturale, dans son inconsistant éclairage de fantasmagorie, ce serait la *Ronde de nuit à l'Alcazar*.

Avec son prodigieux sentiment de la vie, Goya se trouve un peu gêné dans le genre « idéal »; ou, plus exactement, cet ordre de sujets ne l'intéresse pas. On pourrait négliger sa production religieuse, même son *Christ* du Prado, si blaireauté, si inférieur au modèle de Velazquez, — même son *Baiser de Judas* (Tolède), qui n'est qu'un effet de nuit emprunté à Van Dyck — s'il n'y avait les fresques de *San-Antonio de la Florida* (1798). Là, dans une immense scène de miracle, l'artiste porte au paroxysme du pittoresque et du mouvement ses dons incomparables de manieur de foules et de peintre de genre; tandis qu'aux pendentifs qui supportent la coupole, il a placé des couples d'anges, d'une beauté blonde et troublante, et dont l'ivresse sensuelle dépasse, semble-t-il, celle même d'un Corrège.

Cependant, de l'observateur amusé des débuts, du portraitiste merveilleux de la maturité, se dégage peu à peu un satirique, un visionnaire. Le réaliste, ami des ombres, perçoit de plus en plus le côté occulte de la nature. Dans son fameux recueil d'eaux-fortes, qu'il intitule ses

Caprices (1796-98), il se livre sans contrainte à des rêves de sorcellerie, à d'étranges songes de sabbat. La vieille terreur espagnole du magicien et du nécromant l'enveloppe ; dans le vice, la luxure et la férocité humaine,



Goya. — La famille de Charles IV. (Musée du Prado à Madrid, 1800.)

Cliché Hanfstaengl.

il devine quelque chose d'infernal. De plus en plus, Goya voit le monde en proie à la puissance des ténèbres. De là la profondeur mystique, l'espèce d'horreur que communiquent certains de ses portraits, l'effroyable *Famille royale*. Elle surgit plus violente encore et plus farouche, de ses

tableaux patriotiques, des deux terribles œuvres, jaillies des entrailles du



Goya. — L'Escarpolette. (Musée du Prado à Madrid, vers 1776.)

vieux maître comme un double cri d'indignation et de douleur, le *Dos de mayo* (le *Deux mai*, 1814, au Prado) : — la révolte de Madrid fauchée par les cimeterres des mamelucks de la garde, et les groupes d'émeutiers

fusillés par les voltigeurs. Jamais la passion humaine n'a, en peinture, atteint plus farouche éloquence.

Dans cette dernière partie de sa vie, qui est celle de l'exil, le vieillard, hormis quelques portraits, cesse à peu près de peindre. L'imagination hantée, malade et délirante, il grave, comme lui seul a gravé, les *Désastres de la guerre ;* parfois, pris de nostalgie pour son pays et sa jeunesse, d'après ses souvenirs et d'après de vieux dessins, il évoque les courses d'Espagne, le petit taureau noir et net sur le disque blanc de la piste, les espadas célèbres, les *cuadrillas*, les mules, l'art savant et fameux des Romero et des José : et ce sont les soixante planches de la *Tauromachie*. Mais bientôt il se replonge dans ses fantaisies noires, et il burine alors ces cauchemars nocturnes, ces allégories inexplicables, ces visions d'épouvante qui laissent loin derrière elles les diableries de Jérôme Bosch, — les énigmatiques, les quasi-délirants *Proverbes :* testament que laissait en mourant l'octogénaire demi-aveugle, vrais mémoires d'outre-tombe, que nous tend sa grande main d'ombre, comme des hiéroglyphes du pays du mystère...

Ainsi s'éteignit ce grand peintre, qui commence par Boucher et finit par Rembrandt. « Dans sa tombe, a écrit Gautier, est enterré l'ancien art espagnol, le monde à jamais disparu des *toreros*, des *majos*, des *manolas*, des contrebandiers, des voleurs, des alguazils et des sorcières, toute la couleur locale de la péninsule. Il est venu à temps pour fixer tout cela. Il a cru ne faire que des caprices, et il a fait le portrait et l'histoire de la vieille Espagne, tout en s'imaginant servir les idées et les croyances nouvelles. » Peut-être cette épitaphe fait-elle tort à Goya d'une part de son génie, du prodigieux don de visionnaire qui accompagne chez lui le peintre de la vie, et de l'immense influence qui a été la sienne. C'est par lui que tous les peintres de 1860, réalistes à la Manet, portraitistes à la Sargent, ont été amenés à leur conception de l'art de peindre. Près de nous, il a suscité l'école nationale d'un Ignacio Zuloaga. Il embrasse deux siècles. Il est le dernier des classiques et le premier des modernes.

TABLES CHRONOLOGIQUES DES PRI

DEPUIS LE XVII[e] JU

	ITALIE	FRANCE	ESPAGNE	FLANDRE
1564	Mort de Michel-Ange.			
1565	Tintoret : *Crucifiement*, à la Scuola di S. Rocco.			A. Moro : *Le duc d'Albe.*
1566	Véronèse : décoration de la Villa Maser.		Patrizio Caxès ouvre un atelier à Madrid.	Frans Floris : *Jugement dernier.*
1568		Ambroise Dubois à Fontainebleau.		Pierre Brueghel : *La parabole des aveugles.*
1571			Navarrete : quatre tableaux à l'Escurial.	Fr. Pourbus : *Jésus au milieu des docteurs.*
1573				
1575	Denis Calvaert à Bologne.		Greco à Tolède.	
1576	Mort de Titien.			
1577			Greco : *Partage de la Tunique.*	
1582	Les Carraches fondent leur Académie.		S. Coello : la salle des portraits au Pardo.	
1583				
1584			Greco : **Enterrement du comte d'Orgaz.**	O. Veenius : *Portrait de famille.*
1585			Zucchero et Carducho à l'Escurial.	
1586			Mort de Moralès.	
1587	A. Carrache : la *Peste de Saint-Roch.*			
1588	Mort de Véronèse.			
1593				
1594	Mort de Tintoret.			
1597	Les Carraches : **galerie du palais Farnèse.**			
1600	Caravage : la **Mise au tombeau.**			
1602	Mort d'Augustin Carrache.	Mort de Toussaint Dubreuil.		Rubens en Italie : peinture de l'hôpital de Grasse.
1603				Rubens en Espagne : *Adoration des Mages.*
1609	Le Guide : *Martyre de saint André.* Dominique : *Flagellation de saint André.* Mort d'Annibal Carrache. Mort de Caravage.		J. de las Roëlas : *Bataille de Clavijo.*	
1610	Le Guide : l'**Aurore.** Dominiquin : fresques à Grotta Ferrata.			Rubens : **Erection de l croix.**
1611				
1612		Simon Vouet en Turquie et à Venise.		Rubens : **Descente de croix**
1614	Dominiquin : **Chasse de Diane.**		Pacheco : *Saint Pierre Nolasque.*	
1616	Le Guide : *Notre-Dame de Pitié.*	Travaux de Poussin en Poitou.		
1617				
1618		F. Pourbus : *La Cène.*	Velazquez : l'*Aguador.*	Rubens : *Histoire de Décius* Van Dyck : *Portement d croix.*
1619	Mort de L. Carrache.		Zurbaran : *Adoration des bergers.*	Rubens : *Communion d saint François.* Plafond des jésuites d'Anvers.
1620	Guerchin : *Vie de sainte Pétronille. L'Aurore.* Lanfranc : coupole de Saint-André *della Valle.* Dominiquin : les pendentifs. Rosselli : *Triomphe de David.*			Rubens : **Galerie de Médicis.**

IPALES ŒUVRES DE PEINTURE

J'AU XIXe SIÈCLE

HOLLANDE	ANGLETERRE	ALLEMAGNE	SUISSE	RUSSIE
irek Barentsz : les *Pos-Eters.*				
Iort de P. Aertsen.	Mare Gecrarts, peintre de la reine. Séjour de C. Ketel.			
. Cornelis : *Dollenstuck.*				
		Mort de Cranaeh.		
. Ketel : *La compagnie Rosenkranz.* . Cornelis : *Noces de Thétis et de Pélée.*				
. Pietersz : *Leçon d'anatomie.* oltzius : la *Mort d'Adonis.*				
avesteyn : *Portraits d'officiers.*				
rans Hals : Les arquebusiers de Saint-Georges. ierevelt : *Leçon du D^{r} van der Meir.*				

	ITALIE	FRANCE	ESPAGNE	FLANDRE
1623		Poussin : le *May* de Notre-Dame. Vouet à Rome.	Velazquez à Madrid.	Van Dyck à Rome : le *Cardinal Bentivoglio*. Séjour à Gênes : portraits des ducs de Brignoles-Sala.
1624		Poussin en Italie.		
1625	L'Albane : fresques du palais Verospi.			
1626			Ribera : *Silène ivre*. Zurbaran : *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*.	
1627		Simon Vouet à Paris. Poussin : *Mort de Germanicus*. Claude Lorrain à Rome.	Velazquez : l'*Expulsion des Morisques*.	
1629			Zurbaran : *Vie de saint Bonaventure*. Velazquez : les *Borrachos*. Voyage en Italie.	
1630	P. de Cortone : plafond du palais Barberini.	Poussin : les *Sept Sacrements*. La Hyre : *Nicolas V au tombeau de saint François d'Assise*.	Ribera : *Martyre de saint Barthélemy*. Zurbaran : *Vie de saint Jérôme*. Velazquez : la *Forge de Vulcain*.	Rubens : *Saint Ildefonse*. *Vie d'Achille*. *Histoire de Constantin*. Jordaens : *Saint Martin guérit un possédé*. La *Fécondité*.
1632	L'Albane : l'*Annonciation*.	Van Thulden : 24 compositions pour les Rédemptoristes. Vouet : peintures à Rueil et au Palais-Cardinal.		
1633				
1634		Vouet : galerie de l'Hôtel Bullion. Mort de Valentin.		
1635		Ph. de Champaigne : *Richelieu*, *Louis XIII*.	Velazquez : *Balthazar Carlos à cheval*.	Rubens : *Entrée* du cardinal Infant.
1636		Claude Lorrain : *Port de mer*, *Campo vaccino*.	Velazquez : les Lances.	
1637				
1639		Poussin : la *Manne*. Claude Lorrain : *Fête villageoise*.		Jordaens : *Le Roi boit*.
1640				Mort de Rubens, de Brauwer
1641	Mort de Dominiquin.	Poussin : *Miracle de saint François Xavier*.		
1642	Mort du Guide.	Lenain : *Repas de paysans*.		Téniers : *Corps de garde*
1643				Téniers : le *Fumeur*. Le *Arquebusiers d'Anvers*.
1645		F. Perrier : plafonds de l'Hôtel la Vrillière.	Murillo: la Porterie des Cordeliers, Séville. A. Cano : tableaux de la chartreuse de *Porta-Cœli*, à Valence.	
1646		B. Flémalle : coupole des Carmes. Claude Lorrain : *Embarquement de sainte Ursule*.		Crayer : la *Gloire de saint Rosalie*.
1647				Van Thulden : coupole de l cathédrale d'Anvers.
1648		Poussin : les Sept Sacrements (2e suite). Le Sueur : plafonds de l'Hôtel Lambert. Fondation de l'Académie.		Décoration de la Maison a Bois, La Haye.
1650			Ribera : *Adoration des bergers*.	
1652	S. Rosa : *Bataille*.			Jordaens : le *Triomphe d Guillaume d'Orange*.
1653		Ph. de Champaigne : les *Echevins*.		

HOLLANDE	ANGLETERRE	ALLEMAGNE	SUISSE	RUSSIE
Rembrandt : le *Peseur d'or*.				
Frans Hals : deuxième *Banquet de Saint-Georges*. Les *Arquebusiers de Saint-André*. Rembrandt : les *Pèlerins d'Emmaüs* (Cos André).				
Poelenburg : *Diane et Callisto*. Palamèdes : le *Concert*. Pot : *Le doelen de Saint-Adrien*.				
Rembrandt : **la Leçon d'anatomie.**	Van Dyck à Londres : *Charles Ier à la chasse*, les *Enfants de Charles Ier*, etc.			
Frans Hals : *Doelen de Saint-Adrien*. Rembrandt : *Descente de croix*.				
Van Ostade : la *Rixe*.				
Rembrandt : le *Ménage du menuisier*.				
	Mort de Van Dyck.			
Rembrandt : **La Ronde de Nuit.**				
P. Potter : le *Taureau*.				
Rembrandt : les *Pèlerins d'Emmaüs* (Louvre). Terburg : le *Congrès de Münster*. N. Maes : le *Benedicite*. C. Fabritius : *Portrait d'homme*.				
Mort de P. Potter.				

	ITALIE	FRANCE	ESPAGNE	FLANDRE
1654		Ph. de Champaigne : *Portraits de J.-B. de Ch. et de Plattemontagne.*	Velazquez : les *Fileuses.*	
1656			Velazquez : **les Ménines**. Murillo : **Saint-Antoine de Padoue.**	
1658			Murillo : peintures de la Caridad.	
1660			Fondation de l'Académie de Séville. Mort de Velazquez.	
1661		Lebrun : *Galerie d'Hercule* à l'Hôtel Lambert.	J. de Pareja : *Vocation de saint Mathieu.*	Siberechts : *Cour de ferme.*
1662		Ph. de Champaigne : *Ex-voto.*		
1663		Mignard : coupole du Val-de-Grâce. S. Bourdon : peintures de l'Hôtel de Bretonvilliers. Réorganisation de l'Académ.		Jordaens : *Jésus au milieu des docteurs.*
1664		Poussin : le *Déluge.* Le Brun : *Batailles d'Alexandre.*		
1665				Fondation de l'Académie d'Anvers.
1666				
1667	Gaulli : voûte du *Gesù.*	Mort de Poussin. Académie de France à Rome.		
1669		Conférences de l'Académie. Premier salon de peinture.		
1672				Largillière peintre à Anvers.
1673				
1675		Querelles des Rubénistes et des Poussinistes.		Boeyermans : la *Piscine de Bethsaïde.*
1677		Mignard : peintures du château de Saint-Cloud.		
1680	P. Pozzo : plafond de Saint-Ignace.			
1682		Antoine Coypel à St-Cloud.	Mort de Murillo.	
1684		Le Brun : **la grande galerie de Versailles.**		
1685			Cl. Coello : la *Santa Forma.*	Mort de Téniers.
1687		Largillière : *Banquet offert à Louis XIV par la Ville de Paris.*		
1690	L. Giordano : *Hercule et Omphale.*	Mort de Lebrun.		
1691		Rigaud : *Portrait du prince royal de Danemark.*		
1693			Luca Giordano à l'Escurial. Mort de Coello.	
1695		Mort de Mignard.		
1696		Largillière : *Ex-voto de Sainte-Geneviève.*		
1697		Jouvenet : *Descente de croix.*		
1699		Noël Coypel : *Vie d'Hercule.*		
1700				
1701		Rigaud : *Louis XIV.*		
1703				Mort de Siberechts.
1704		Santerre : *Suzanne.* Desportes : *Chasses.*		
1705		Lafosse : peintures des Invalides.		
1706				
1708	Tiepolo : **chapelle Sainte-Thérèse** aux Carmes de Venise.	Watteau : *Sujets militaires.*		
1709		A. Coypel : chapelle de Versailles. Santerre : *La duchesse de Bourgogne.*		

HOLLANDE	ANGLETERRE	ALLEMAGNE	SUISSE	RUSSIE
J. Ruysdaël : la *Forêt*. J. Steen : la *Fiancée juive*.				
Vermeer : l'*Entremetteuse*. G. Dou : la *Jeune mère*.				
P. de Hoogh : le *Berceau*.				
Rembrandt : **Les Syndics**. Metsu : *Visite à l'accouchée*.				
G. Dou : la *Femme hydropique*.				
Rembrandt : la *Fiancée juive*. Hals: *Régentes* et *Régents de l'hospice des vieillards*.				
Mort de Frans Hals.				
Rembrandt : *Portrait de famille*. Mort de Rembrandt. Hobbema : l'*Allée de Middelharnis*.				
Terburg : *La leçon de musique*.				
	Largillière, peintre de Jacques II.			
		A. Bega, peintre de l'électeur de Brandebourg.		
oubraken : *Le corps de Virginie porté par les rues de Rome*.				
		Académie des Beaux-Arts à Berlin.		
Boonen : les *Régents du Huiszittenhuis*.				
		Bellucci à Vienne.		

	ITALIE	FRANCE	ESPAGNE	FLANDRE
1711				
1714		Rigaud : *Auguste de Saxe.*		
1717		Watteau : **L'Embarquement pour Cythère. Gilles.**		
1718		Nattier : *Maurice de Saxe.*		
1720				
1721	Rosalba Carriera à Paris.	Watteau : **L'Enseigne de Gersaint**. Mort de Watteau.		
1722		de Troy : *Peste de Marseille.*		
1724		Lemoine : *Hercule et Omphale.*		
1725				
1728		Chardin : la *Raie.*		
1731		Lemoine : chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice.		
1733		Boucher : *Vénus et Vulcain. Mort d'Adonis.* J.-B. Vanloo : *Institution de l'ordre du Saint-Esprit.* L.-M. Vanloo : *Apollon et Daphne.* Chardin : *Dame cachetant une lettre.*		
1734				
1735				
1736		Lemoine : plafond d'Hercule, à Versailles.		
1737		C. Vanloo : *Halte de chasse.*		
1740		Chardin : le *Benedicite*, la *Mère laborieuse.* Boucher : Peintures de l'Hôtel Soubise. *Naissance de Vénus.* Tocqué : *Marie Leczinska.*		
1742		La Tour : *L'abbé Huber.*		
1744			Fondation de l'Académie San Fernando.	
1746				
1747		J. Vernet : *Marines.*		
1748				
1753				
1755		Greuze : la *Lecture de la Bible.* La Tour : *Mme de Pompadour.*		
1757		J. Vernet : *Ports de France.*		
1758	R. Mengs : plafond de la villa Albani.			
1759				
1760				
1761		Greuze : l'*Accordée de village.*	Tiepolo à Madrid. Mengs : peintures de l'Escurial.	
1762				
1763		Beaudoin : *Phryné.*		

HOLLANDE	ANGLETERRE	ALLEMAGNE	SUISSE	RUSSIE
Mort de G. de Lairesse. V. der Werff : *Vénus et l'Amour.*		Louis Dorigny à Vienne.		
Houbraken : *Le livre des peintres.*		Antoine Pesne à Berlin.		
	Watteau en Angleterre.			
Fr. Mieris : *Ermite.*				
		Denuer : *Portrait de femme.*		
	La Tour en Angleterre.			
Troost : *Leçon du Dr Roell.*				
		Travaux d'Oudry pour Schwerin.		
	Hogarth : *Harlott's progress.* Hogarth : *Rake's progress.* J.-B. Vanloo en Angleterre.			
Troost : *Passage du Granique.* Decker : *Cinq régents de l'hospice des vieillards.*				
		Peintures de Pesne à Sans-Souci et à Charlottenbourg		
	Hogarth : **le Mariage à la mode.**			Caravaque : la *Tzarine Elisabeth.*
			Liotard : la *Belle Liseuse.*	
		Raphaël Mengs : peintures à la nouvelle église de Dresde.		
	Reynolds: *L'amiral Keppel.*	Bellotto à Dresde.		
			A. Kauffmann : les *Douze apôtres.*	Tocqué en Russie.
	Gainsborough à Bath : paysages, premiers portraits. Wilson : *Niobé.*			
	B. West : *Mort de Wolfe.*			
	Reynolds : **Nelly O'Brien.**	Chodowiecki : la *Famille Calas.*		

	ITALIE	FRANCE	ESPAGNE	FLANDRE
1764				
1765		*Salons* de Diderot. Fragonard : **Corésus et Callirhoé**. Lepicié : *Guillaume le Conquérant*. Doyen : la *Peste des Ardents*.		
1766				
1767		Beaudoin : le *Coucher de la mariée*. Vien : *Mars et Vénus*, *César à Cadix*.		
1768				
1769	Mort de Tiepolo (à Madrid).			
1771			Goya obtient un prix à l'Académie de Parme.	
1772		Fragonard : les *Amours des bergers*.		
1774		David : plafond chez la Guimard.	Goya : *Sujets champêtres*, cartons de tapisseries.	
1775		Chardin : son portrait par lui-même.		
1776		Duplessis : *Louis XVI en costume du sacre*.		
1777				
1778	Mort de Piranèse.			
1780				
1781		David : *Bélisaire*. Vincent : les *Sabines*.		
1782			J. Vernet à l'Escurial.	
1783		Vigée-Lebrun : *La paix ramène l'abondance*. Regnault : *Education d'Achille*.		
1785		David : **les Horaces**.		
1787		Vigée-Lebrun : *Marie-Antoinette et ses trois enfants*. Vincent : *Sully blessé*. Suvée : *Mort de Coligny*.		
1789		David : *Brutus*.		
1790				
1792		Debucourt : la *Promenade publique*.		
1793		David : *Mort de Marat*. L.-J. Watteau : *Bombardement de Lille*.		
1795		Gérard : *J.-B. Isabey et sa fille*.	Mort de Bayeu. Goya, **les Caprices**.	
1796				
1797				
1798		Gérard : *Psyché et l'Amour*.		
1799		David : les *Sabines*.		
1800			Goya, **Charles IV et sa famille**.	

HOLLANDE	ANGLETERRE	ALLEMAGNE	SUISSE	RUSSIE
		Winckelmann : *Histoire de l'art chez les anciens.*		Catherine II réorganise l'Institut des Beaux-Arts. Bacciarelli : travaux à Varsovie.
	Fondation de la *Society of artists of Great Britain.*			
		Lessing : *Laocoon.*		
	Cette société devient la *Royal Academy.*			
	Reynolds : *Ugolin.*			
	Gainsborough à Londres : **Duchesse de Devonshire,** *Mrs Graham, Mrs Siddons.*			
	J. Barry : les *Progrès de l'Humanité.*			
		Tischbein : portraits de la famille d'Orange.		
			A. Kauffmann : *Mort de Léonard de Vinci.*	
	Reynolds : les *Trois ladies Waldegrave.*			
	Copley : *Mort du major Pearson.*			
	Lawrence : treize portraits. *Miss Farren.*			
	Flaxman : dessins pour l'*Iliade* et l'*Odyssée.*			Vigée-Lebrun et Doyen en Russie.
	Turner : *Pêcheurs en mer.*			
	Beechey : *Georges III passant une revue.*			
	Romney : *La Comtesse d'Oxford.*			

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

LIVRE PREMIER

PREMIÈRE PARTIE

Ch. I. — Malvasia. *Felsina Pittrice.* Bologne, 1678, 2 vol.

A. Bologni Amorinini. *Vite dei pittori Bolognesi.* Bologne, 1841-1843, 4 vol. Le t. IV contient les vies des Carraches.

De Brosses. *L'Italie il y a cent ans.* Paris, 1836, 2 vol.

H. Janitschek. Chapitre sur les Carraches, dans Dohme, *Kunst und Künstler.*

G. Ebe. *Die Spät Renaissance*, 2 vol., Berlin, 1886.

Gurlitt. *Geschichte des Barokstiles,* 3 vol., Stuttgart, 1887-1889.

Max von Boehm. *Guido Reni.* Leipzig, 1910.

M. Reymond. *De Michel-Ange à Tiepolo,* 1912.

Ch. II. — Sur Caravage. — Baglione, *Le Vite dei pittori dal 1572 fixo al 1642.* Rome, 1644.

Bellori. *Le Vite dei pittori... moderni.* Rome, 1672.

L. Venturi. *Etudes sur Michel-Ange de Caravage. L'Arte,* 1910, fasc. III et IV.

J. Breck. *Une œuvre primitive de Caravage. L'Arte*, 1910, fasc. VI.

Meyer, *Allgemeine Künstlerlexikon.*

M. Maindron. *Le portrait du grand maître Alof de Wignacourt, Revue de l'art,* octobre-novembre 1908.

Sur les Napolitains. — Dominici. *Vite dei pittori Napoletani*. Naples, 1742-1743.

Lady Morgan. *Mémoires sur Salvator Rosa,* trad. fr. Paris, 1824, 2 vol.

Ch. III. — Bertolotti. *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI et XVII.* Florence, 1880. — *Giunte agli artisti Belgi*, etc. Rome, 1885.

Anton Mayer. *Das Leben und die Werke der Brüder M. und P. Brill,* Leipzig, 1910.

Somov. *Les nouveaux Rembrandt et Adam Elsheimer à l'Ermitage impérial,* Gaz. des B.-A., 1899.

DEUXIÈME PARTIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

A. Pinchart. *Archives des Arts*, 3 vol., Gand, 1860-1863.

Rombouts et Lerius. *Les Liggeren et autres archives de la guilde Anversoise de Saint-Luc.* Anvers, 2 vol., 1864-1876.

Max Rooses. *Geschichte der Malerschule Antwerpens.* Munich, 1881.

H. Riegel. *Beiträge zur neiderländischen Kunstgeschichte.* Berlin, 1882, 2 vol.

Van Someren. *Essai d'une bibliographie raisonnée de l'histoire de la peinture en Hollande et en Belgique*, Amsterdam, 1882.

Wurzbach. *Niederländisches Künstlerlexikon,* 2 vol., Leipzig, 1906-1910.

Ch. I. — L. Guichardin. *La description de tous les Pays-Bas.* Amsterdam, 1625.

Karel van Mander. *Le livre des peintres*, trad. Hymans, Paris, 2 vol., 1884.

Fierens-Gevaert. *Les primitifs flamands*, t. IV, Bruxelles, 1912.

Ch. II. — M. Rooses. *Rubens, sa vie et ses œuvres*, 5 vol., Paris, 1886-1892.

M. Rooses. *Rubens, sa vie et ses œuvres*. Anvers, 1991.

E. Michel. *Rubens*. Paris, 1900.

Ravensburg. *Rubens und die antique*. Iéna, 1882.

Fromentin. *Les maîtres d'autrefois*. Paris, 1876.

L. Hourticq. *Rubens*. Paris, 1906 ; *Rubens et Delacroix*, *Revue de l'art*, septembre 1909.

A. Rosenberg. *Rubens, Klassiker der Kunst*, t. V. Stuttgart, 1905.

Ch. III. — P. Busschmann. *Jordaens*. Bruxelles, 1905.

Guiffrey. *Antoine van Dyck*. Paris, 1882.

L. Cust. *Anthony van Dyck*. Londres, 1900.

L. Cust. *The van Dyck sketch book at Chatsworth*, Londres, 1905.

Schaefer. *Van Dyck, Klassiker der Kunst*, t. XIII, Stuttgart, 1909.

Ch. IV et V. — Rosenberg. *Teniers der jungere*. Leipzig, 1901.

R. Peyre. *Téniers*. Paris,

Bode. *Adriaen Brauwer*, dans *Rembrandt und seine Zeitgenossen*. Berlin, 1906.

Henry Marcel, *Jean Siberechts*, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1912. t. II, p. 366.

P. Boutier. *Just Susterman*. Bruxelles, 1911.

TROISIÈME PARTIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Houbraken. *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders*. Amsterdam, 3 vol., 1718-1729, trad. allem. de Wurzbach, Vienne, 1880.

Kramm, *De Levens en werken der hollandsche en vlaamsche Konstschilders*. Amsterdam, 7 vol., 1842-1864.

Obreen. *Archief voor Nederlandsche Konstgeschiedenis*, 7 vol., 1877-1890.

Bode. *Studien zur Geschichte der hollændischen Malerei*. Brunswick, 1883.

Bode. *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, Berlin, 1906.

Smith. *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*. Londres, 9 vol., 1829-1832; nouvelle édit. par Bredius et H. de Groot, Berlin. 1908.

Wurzbach. *Ouvr. cité*.

Van Someren. *Ouvr. cité*.

H. Havard. *L'art et les artistes hollandais*. Paris, 4 vol., 1879-1881.

Ch. I. — Sur les tableaux civiques. — P. Scheltema. *Historische Beschrijving der schildereien van het Raadhuis te Amsterdam*. Amsterdam, 1879.

A. Riegl. *Das hollændische Gruppenporträt*, *Jahrbücher des musées de Vienne*, t. XXIII, 1902.

D. Franken. *Adriaen van de Venne*, Amsterdam, 1878.

Davies. *Hals*. Londres, 1904.

Moës. *Frans Hals*. Bruxelles, 1910.

Sur H. Segers, E. van de Velde, cf. Bode. *Ouvr. cités*.

H. Havard. *Michiel van Miereveldt et son gendre*, Paris, 1894.

Ch. II. — Vosmaer. *Rembrandt, sa vie et ses œuvres*. La Haye, 1877.

Fromentin. *Les maîtres d'autrefois*. Paris, 1876.

E. Michel. *Rembrandt*. Paris, 1893.

A. Bréal. *Rembrandt*. Londres, 1902.

Bode et Sedelmeyer. *Rembrandt, catalogue illustré de son œuvre*, 6 vol. in-fol., Paris, 1897 et suiv.

Lippmann et Hofstede de Groot. *Zeichnungen von Rembrandt*. Berlin, 1901.

Valentiner, *Rembrandt und seine Umgebung*, Strasbourg, 1905.

Bredius et Hofstede de Groot. *Die Urkunden über Rembrandt*. La Haye, 1906.

J. Veth. *Rembrandt*. Amsterdam, 1906.

Rosenberg. *Rembrandt, Klassiker der Kunst*, t. II, Stuttgart, 1904.

(Eaux fortes.)

Ch. Blanc. *L'œuvre complet de Rembrandt*. Paris, 1880.

W. von Seidlitz. *Kritisches Verzeichniss*

der Radierungen Rembrandts. Leipzig. 1895.

W. Singer. *Rembrandt, des Meisters Radierungen, Klassiker der Kunst.* t. VIII, Stuttgart, 1906.

D. Rovinski. *L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt.* Saint-Pétersbourg, 1894.

Ch. III et IV. — W. Bürger. *Musées de la Hollande.* I. *Amsterdam et La Haye.* II. *Musée van der Hoop et musée de Rotterdam.* Paris, 1858-1860, 2 vol.

M. van de Wiele. *Les frères van Ostade.* Paris, 1893.

A. Rosenberg. *Adriaen und Isack van Ostade.* Leipzig, 1900.

E. Michel. *Gérard Terburg.* Paris, 1887.

A. Rosenberg. *Terborch und Jan Steen.* Leipzig, 1897.

F. Hellens. *Gerard Terborch,* Bruxelles. 1911.

I. van Westrheene. *Jan Steen.* La Haye, 1856.

D. Martin. *Gerard Dou.* trad. Dimier, Paris, 1912.

Kronig. *Gabriel Metsu, Revue de l'Art,* février-mars 1909.

H. Havard. *Van der Meer de Delft.* Paris, 1888.

L. Vanzype. *Vermeer de Delft.* Bruxelles, 1909.

P. Alfassa. *Les Vermeer de la Galerie Nationale de Londres, Revue de l'art,* décembre 1911.

E. Michel. *Jacob van Ruysdaël.* Paris, 1890.

G. Riat. *Ruysdaël.* Paris, 1905.

E. Michel. *Hobbema et les paysagistes de son temps en Hollande.* Paris, 1890.

E. Michel. *Paul Potter,* 1907.

Ch. V. — Sandrart. *Academia Teutonica.* Nuremberg, 1675.

G. de Lairesse. *Œuvres.* Paris, 2 vol., 1787.

QUATRIÈME PARTIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Carducho, *Dialogos de la pintura.* Madrid, 1633 ; édit. Cruzada Villaamil, Madrid, 1865.

Pacheco, *Arte de la pintura,* Séville, 1649 ; édit. Cruzada Villaamil, Madrid, 1866, 2 vol.

Palomingo y Velasco. *Noticias, Elogios y Vidas de los Pintores...* Madrid, 1724. Nouv. édit., Londres, 1742; trad. allem. Dresde, 1781.

Cean Bermudez. *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en Espana.* Madrid, 1800, 6 vol.

Guilliet. *Dictionnaire des peintres espagnols.* Paris, 1816.

J.-D. Passavant. *Die christliche Kunst in Spanien.* Leipzig, 1853.

W. Stirling-Maxwell. *Annals of the artists of Spain.* Londres, 1848, 3 vol.

Zarco de la Valle. *Documentos ineditos para la Historia de las Bellas Artes.* Madrid, 1870.

Ch. Blanc. *Ecole espagnole,* par W. Burger, P. Mantz, P. Lefort, dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles.* Paris, 1869.

J. Gestoso y Perez. *Diccionario de las artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XII al XVIII.* Séville, 2 vol. 1899-1900.

C. Justi. *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanische Kunstleben.* Berlin, 2 vol., 1910.

MONOGRAPHIES

Manuel Cossio.. *El Greco.* Madrid. 2 vol., 1908.

Borja de San Roman. *El Greco en Toledo,* Madrid. 1910.

M. Barrès et P. Lafond. *Greco.* Paris, 1911.

E. Bertaux, *Notes sur le Greco, Revue de l'Art,* juin 1911, décembre 1912, janvier 1913.

P. Lafond. *Etudes et documents sur le Greco, Gaz. des Beaux-Arts,* 1907, t. II, p. 482 ; 1908, t. I, p. 177.

L.-A. Meyer. *Ribera.* Strasbourg, 1909.

P. Lafond. *Ribera et Zurbaran,* Paris, 1910.

P. Lefort. *Zurbaran, Gaz. des Beaux-Arts,* 1892, t. I, p. 365.

Cruzada Villaamil, *Anales de la vida de Diego de Silva Velazquez,* Madrid, 1885.

A. de Beruete. *Velazquez.* Paris, 1898.

L. Bonnat. *Velazquez. Gaz. des Beaux-Arts,* 1898, t. I, p. 177.

T. Gautier. *Velazquez, l'Artiste,* 1842, t. II.

C. Justi. *Velazquez*. Bonn. 1888; trad. angl. par Keane, Londres, 1889.

Davillier. *Mémoire de Velazquez sur 41 tableaux*. Paris, 1874.

W. Armstrong. *Velazquez*. Londres, 1897.

R. Stevenson. *Velazquez*, 2e édit., Londres, 1899.

Stirling-Maxwell. *Velazquez*, trad. franç. par Brunet, Paris, 1865.

Bréal. *Velazquez*. Londres, 1905.

W. Gensel. *Velazquez, Klassiker de Kunst*, t. VI, Stuttgart, 1905.

Tubino. *Murillo*, Séville, 1864.

C. Justi. *Murillo*. Leipzig, 1892.

P. Lefort. *Murillo et ses élèves*. Paris, 1892.

Knackfuss. *Murillo*. Leipzig, 1896.

L.-A. Mayer. *Murillo Klassiker der Kunst*, t. XXII, Stuttgart, 1913.

P. Lafond. *Un portrait inédit de Murillo, Revue de l'Art*, décembre 1910.

LIVRE II

PREMIÈRE PARTIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Félibien. *Entretiens sur les vies et les œuvres des plus excellens peintres*. Paris, 1666; 2e édit., t. I, 1685; t. II, 1688.

De Piles. *Abrégé de la vie des peintres*. Paris, 1715.

D'Argenville. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. Paris, 1745; *Supplément*, 1752.

Lépicié. *Vies des premiers peintres du roi*. Paris, 1752, 2 vol.

Mariette. *Abceedario*. Paris, 6 vol., 1851-1860.

Archives de l'Art français. 1850 et suiv., 6 vol.

Montaiglon. *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale*. Paris, 1853, 2 vol.

Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie royale. Bruxelles, 1856 (extrait de la *Revue universelle des Arts*).

Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie royale. Paris, 2 vol., 1854.

De Chennevières. *Recherches sur quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*. Paris, 1847-1862, 4 vol.

Dussieux. *Les artistes français à l'étranger*. Paris, 1856.

H. Jouin. *Conférences de l'Académie royale*. Paris, 1883.

A. Fontaine. *Conférences inédites de l'Académie royale*. Paris, 1904.

Ch. Blanc. *Ecole française*, 3 vol., 1862 et suiv., dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*.

G. Berger. *L'Ecole française de peinture*. Paris, 1879.

Montaiglon. *Livrets des salons* (1673-1800), 43 vol., Paris, 1869-1872.

Première époque.

Ch. I. — H. Lemonnier. *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris, 1893.

Dimier. *French painting in the XVIth century*. Londres, 1904.

Guiffrey. *Les Dumonstier*. *Revue de l'Art*, 1906.

Jacquot. *Notes sur Claude Deruet*. Paris, 1894.

A. Gazier. *Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne*. Paris, 1893.

A. Gazier et A. Hallays. *Iconographie de Port-Royal*. Paris, 1911.

H. Bouchot. Jacques Callot. Paris, 1889.

Champfleury. *Les frères Le Nain*. Paris, 1862; *Documents positifs sur les frères Le Nain*, 1865.

A. Valabrègue. *Les frères Le Nain*. Paris, 1904.

Grandin. *La famille Le Nain* (*Réunion des sociétés des Beaux-Arts*, 1900, p. 475).

Ch. II. — Sur Poussin. — Bellori. *Vite dei pittori*. Rome, 1672; la *Vie de Poussin* traduite par G. Rémond. Bibliothèque de l'Occident, 1903.

Félibien, *Entretiens*, t. II, 1688, p. 307-442.

Collection des Lettres de N. Poussin : édit. Quatremère de Quincy. Paris. 1824. *Correspondance de Poussin*, édit. Jouanny, Paris, 1911.

Archives de l'Art français, t. I, p. 1-11, 140, 150 ; t. II, p. 224-231 ; t. III, p. 1-18 ; t. VI, p. 241-254.

Gault de Saint-Germain. *Vie de Nicolas Poussin*. Paris, 1806.

Bouchitté. *Le Poussin, sa vie et son œuvre*. Paris, 1858.

Chennevières, *Essais sur l'histoire de la peinture française*, 1894.

V. Advielle. *Recherches sur Nicolas Poussin*. Paris, 1902.

P. Desjardins. *Poussin*. Paris, 1903.

Denio. *Nicolas Poussin*. Leipzig, 1893 (trad. angl., Londres, 1899).

L. Lalanne. *Voyage du cavalier Bernin en France*. Paris, 1885.

Mme Mark Pattison (Lady E. Dilke). *Claude Lorrain*. Paris, 1884.

E. Dillon. *Claude*. Londres.

Raymond Bouyer. *Claude Lorrain*. Paris.

E. Michel. *Etudes sur l'histoire de l'art*. Paris, 1896 (le paysage Flamand, Claude Lorrain).

Ch. III. — Ch. Ponsonailhe. *Sébastien Bourdon*. Paris, 1883.

L. Dussieux. *Eustache Le Sueur*. Paris, 1856.

Monville. *Vie de M. Mignard*. Amsterdam, 1731.

H. Jouin. *Charles Le Brun et les arts à la cour de Louis XIV*. Paris, 1890.

O. Merson. *Charles Le Brun à la manufacture royale. Gazette des Beaux-Arts*, 1895, t. I, p. 89 ; *Charles Le Brun. ibid.*, 1899, t. II, p. 353.

Pierre Marcel. *Charles Le Brun*, Paris, 1912.

Deuxième époque.

Ch. I et II. — L. Vitet. L'*Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris, 1861.

Pierre Marcel. *La peinture française au début du XVIIIe siècle*. Paris, 1906.

Le Roy. *Histoire de Jouvenet*. Rouen, 1860.

P. Mantz. *Largillière, Gaz des Beaux-Arts*. 1893, t. II, p. 89.

P. de Nolhac. *Nattier*. Paris, 1910.

P. Mantz. *Nattier. Gaz. des Beaux-Arts*, 1894, t. II, p. 91.

P. Seidel. *A. Pesne. Gaz. des Beaux-Arts*, 1891, t. I, p. 318.

P. Dorbec. *L'Exposition de la jeunesse au XVIIIe siècle, ibid.*, 1905, t. I, p. 456 ; t. II, p. 77.

Ch. III. — E. et J. de Goncourt. *L'Art au XVIIIe siècle*, 2e édit., Paris, 2 vol., 1872.

Lady E. Dilke. *French painters of the XVIIIth century*. Londres, 1899 : *French engravers and draughtsmen of the VIIIth century*, Londres, 1903.

P. Seidel. *Die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen auf der Weltausstellung*. Berlin, 1900 ; trad. franç. Paris, 1901.

A. Valabrègue. *Claude Gillot. Gaz. des Beaux-Arts*, 1899, t. I, p. 385.

E. et J. de Goncourt. *Catalogue raisonné de l'œuvre d'Antoine Watteau*. Paris, 1872.

Gersaint. *Catalogue du cabinet Quentin de Lorangère*. Paris, 1744 (vie de Watteau, p. 171-188 ; sur Lancret et Pater, p. 192-198).

P. Mantz. *Watteau*. Paris, 1892.

G. Séailles. *Watteau*. Paris, 1901.

L. de Fourcaud. *Watteau. Revue de l'Art*, 1901. *Antoine Watteau, peintre d'arabesques, ibid.*, décembre 1908, janvier-février 1909 ; *La Toilette, par A. Watteau, ibid.*, janvier 1910.

Th. de Wyzewa. *Watteau. Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1903.

P. Alfassa. *L'Enseigne de Gersaint*. Paris, 1910.

Zimmermann. *Watteau. Klassiker der Kunst*, t. XXI. Stuttgart, 1912.

Troisième époque.

Ch I. — P. Mantz. *Boucher, Lemoine et Natoire*. Paris, 1880.

A. Michel. *Boucher*, 1886.

L. de Fourcaud. *Chardin*. Paris, 1900.

Lady E. Dilke. *Chardin. Gaz. des Beaux-Arts*, 1899, t. II, p. 383.

G. Schaefer. *Siméon Chardin*. Paris, 1903.

Ch. II. — Ch. Normand. *J.-B. Greuze*. Paris, 1892.

Edmond Pilon. *J.-B. Greuze*, Paris, 1912.

Champfleury. *La Tour*. Paris, 1886.

E. de Goncourt. *La Tour. Gaz. des Beaux-Arts*, 1867, t. I, p. 127.

M. Tourneux. *La Tour, ibid.*, 1899, t. I, p. 485.

O. Fidière. *Alex. Roslin. ibid.*, 1898, t. I, p. 45.

P. Mantz. *Louis Tocqué, ibid.*, 1894, t. II, p. 455.

P. Dorbec. *Joseph Ducreux, ibid.*, 1906, t. II, p. 199.

P. Dorbec. *Le portraitiste Aved et Chardin portraitiste, ibid.*, 1904, t. I, p. 89, 215.

A. Besnard. *Le pastel*, la *Grande Revue*, 25 juin 1908.

L. Vaillat et P. Ratouis de Limay. *J.-B. Perronneau*. Paris, 1911.

L. Réau. *J.-B. Perronneau en Russie*, Chron. des arts, 1913, p. 11.

L. Lagrange. *Joseph Vernet*. Bruxelles, 1858.

Ch. III. — R. Portalis. *Fragonard*. Paris, 1899.

F. Naquet. *Fragonard*. Paris.

S. Rocheblave. *Les Cochin*. Paris, 1893.

A. Moureau. *Les Moreau*. Paris, 1893.

A. Moureau. *Les Saint-Aubin*. Paris, 1894.

C. Gabillot. *Hubert Robert et son temps*. Paris, 1895.

P. de Nolhac. *Hubert Robert*. Paris, 1912.

C. Gabillot. *Les trois Drouais. Gaz. des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 177, 288, 384; 1906, t. I, p. .

H. Bouchot. *Mme Vigée-Le Brun. Revue de l'Art*. 1898, t. I, p. 51.

Ch. Pichot. *Mme Vigée-Le Brun*. Paris, 1892.

P. de Nolhac. *Mme Vigée Le Brun*, Paris, 1911.

Mme Vigée-Lebrun. *Souvenirs*. Paris, 1838, 3 vol.

H. Stein. *Le peintre Doyen*, Paris, 1888.

R. Portalis. *J.-M. Vien. Gaz. des Beaux-Arts*, 1867, t. I, p. 180.

Aubert. *Danloux*. Paris, 1912.

DEUXIÈME PARTIE

H. Walpole, *Anecdotes on painting*, édit., Wornum, Londres, 1873.

E. Chesneau. *La peinture anglaise*. Paris, s. d.

Guillemin. *Etude sur la peinture anglaise* (*Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, t. VII, 1902, p. 57-163).

Feuillet de Conches. *La peinture anglaise*. Paris, 1882.

R. Muther. *Die englische Malerei*. Berlin, 1908.

H. Bouchot. *La femme anglaise et ses peintres*. Paris, 1903.

Ch. I. — A. Dobson et W. Armstrong. *William Hogarth*. Londres, 1892, trad. franç.

W. Hogarth. *Analyse de la Beauté*, 2 vol., Paris, 1808.

Ch. II. — W. Armstrong. *Sir Johsua Reynolds*, Londres, 1901.

E. Chesneau. *Joshua Reynolds*. Paris, 1887.

M. Osborn. *Reynolds*. Leipzig, 1908.

Reynolds. *Discours sur la peinture*, 2 vol., Paris, 1787; *Discours et écrits artistiques*, trad. Dimier, Paris, 1912.

W. Armstrong. *Gainsborough*. Londres, 1900.

G. Mourey. *Gainsborough*. Paris.

G. Pauli. *Gainsborough*. Leipzig, 1904.

Ch. III. — P. Alfassa. *William Blake. Revue de l'Art*, mars et avril 1908.

H. Maxwell. *George Romney*. Londres, 1903.

Cl. Philipps. *John Opie. Gaz. des Beaux-Arts*, 1892, t. I, p. 299.

Th. de Wyzewa. *Thomas Lawrence. ibid.*, 1891, t. I, p. 118.

R. S. Gower. *Thomas Lawrence*, Londres, 1900.

J.-J. Foster. *Miniature painters*, Londres, 1903.

TROISIÈME PARTIE

Première section.

Ch. I et II. — C. JUSTI. *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 2e édit., Leipzig, 1898.

L. KAEMMERER. *Chodowiecki*. Leipzig, 1897.

T. DE WYZEWA. *A.-R. Mengs. Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1897.

Œuvres complètes d'A.-R. Mengs. trad. franç., Paris, 1787, 2 vol.

Ch. III. — T. DE WYZEWA. *Peintres d'hier et d'aujourd'hui*. Paris, 1903 (*La peinture suisse ; Angelika Kauffmann*).

Deuxième section.

D. ROVINSKI. *Le portrait en Russie au XVIIIe siècle*. Saint-Pétersbourg, 1900.

A. BENOIS. *L'Art russe*. Catalogue de l'Exposition faite au salon d'Automne, Paris, 1906.

DENIS ROCHE. *Exposition de portraits du XVIIIe et du XIXe siècle à Saint-Pétersbourg. Gaz. des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 411.

DENIS ROCHE. *Un peintre petit russien à la cour de Catherine II*. Dmitri Levitzky, *Ibid.*, 1903, t. I, p. 494, t. II, p. 318.

DENIS ROCHE. Wladimir Borovikowky, *ibid.*, 1906, t. II, p. 367, 485.

N. WRANGEL. *Les artistes étrangers du XVIIIe siècle en Russie*. Starye Gody, juillet-septembre 1911.

Troisième section.

MOLMENTI. *Tiepolo*, trad. franç., Paris, 1911.

MEISSNER. *Tiepolo*. Leipzig, 1897.

A. MOUREAU. *Antonio Canal, dit le Canaletto*. Paris, 1894.

P. LAFOND. *Les Bayeu, Revue de l'Art*, septembre 1907.

CH. YRIARTE. *Goya*. Paris, 1867.

CRUZADA VILLAAMIL, *Los tapices de Goya*, Madrid, 1870.

P. LEFORT. *Goya*. Paris, 1902.

P. LAFOND. *Goya*. Paris, 1902.

R. ŒRTEL. *Francisco de Goya*. Leipzig, 1907.

JUL. HOFMANN. *Francisco de Goya, ein Katalog seines graphischen Werkes*, Vienne, 1907.

VALERIAN VAN LOGA. *Francisco de Goya*. Berlin, 1903.

INDEX DES NOMS D'ARTISTES

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE PREMIER

PREMIÈRE PARTIE. — LA PEINTURE ITALIENNE AU XVIIe SIÈCLE

DEUXIÈME PARTIE. — LA PEINTURE FLAMANDE

TROISIÈME PARTIE. — LA PEINTURE HOLLANDAISE

QUATRIÈME PARTIE. — LA PEINTURE ESPAGNOLE

LIVRE II

PREMIÈRE PARTIE. — LA PEINTURE FRANÇAISE

Première époque (1600-1670)

Deuxième époque (1670-1730).

Troisième époque (1750-1784).

DEUXIEME PARTIE. — LE PREMIER SIÈCLE DE LA PEINTURE ANGLAISE (1730-1815)

TROISIEME PARTIE. — DIX-HUITIÈME SIÈCLE. ÉCOLES DIVERSES

PREMIERE SECTION. — Les Ecoles Allemandes Danoise et Suisse.

DEUXIEME SECTION. — La Russie.

TROISIÈME SECTION. — La Peinture du XVIIIe siècle dans les pays latins.

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCCr






GETTY CENTER LIBRARY

